ŞUBAT 1986 SAYI:3 300 LİRA (KDV dahil)

SANAT ADAM

YÜKSEK KÜLTÜR / *Memet Fuat*
SANAT VE MAKİNE / *Gürhan Tümer*
RODOS'DA-ROMA'DA / *Hans Blumenberg*
KIYAMET KİTAPLARI / *Bruce Chatwin*
FOTOĞRAFIN İKİ YOLU / *Samih Rifat*
İKİ KİŞİLİK OYUN / *Şahin Yenişehirlioğlu*

Adami

ABDİ İPEKÇİ

Barış, Demokrasi, Özgürlük

"Unutmamak gerekir ki, öldürme özgürlüğünün başladığı yerde ne yaşama özgürlüğü kalır, ne de düşünme özgürlüğü..."

"Bir yandan düşünce özgürlüğü üzerindeki sınırlamaları kaldırmak, bir yandan da zorbalık özgürlüğüne izin vermemek. Çağdaş uygarlığın ve gerçek demokrasinin gereği budur. Bu olmalıdır."

Bu kitapta Abdi İpekçi'nin "Durum" başlıklı makalelerinden seçilmiş, özellikle barış, demokrasi, özgürlük konularını işleyen yazılar yer alıyor.

644 sayfa, 2000 TL (KDV dahil)

Anayasa, Yasalar, Devlet

"Güvenlik uğruna temel hürriyetlerden kendimizi yoksun bırakırsak ne hürriyet kalır, ne de güvenlik..."

"Demokratik toplum, çelişen ve çatışan görüşlerden harekete geçerek en doğru yolu bulur."

Bu kitapta Abdi İpekçi'nin "Durum" başlıklı makalelerinden seçilmiş, özellikle anayasa, yasalar, devlet konularını işleyen yazılar yer alıyor.

368 sayfa, 1200 TL (KDV dahil)

değerli kitaplar yayımlar.

ADAM ocak ayı kitapları

ARİF DİNO
çok yaşasın ölüler

Bu kitapta 1940'larda geniş bilgisi, derin kültürüyle İstanbul'un sanat çevrelerinde adeta bir "yol gösterici" rolü oynamış olan Arif Dino'nun Fransızca ve Türkçe şiirlerini okuyacak, desenlerinden seçme örnekler bulacaksınız.

aziz nesin
SUÇLANAN VE AKLANAN YAZILAR

Aziz Nesin'in "En büyük dileğim yirmiki yıl önce yazılmış bu yazıların en kısa zamanda yurdumuzda artık güncellik değerini yitirerek eskimeleridir," diye sunduğu "Suçlanan ve Aklanan Yazılar"ın yeni basımı.

Latife Tekin
GECE DERSLERİ

Sekiz basımı yapılan "Sevgili Arsız Ölüm" ve dört basımı yapılan "Berci Kristin Çöp Masalları"ndan sonra Latife Tekin'in beklenen üçüncü romanı.

Joseph CONRAD
NOSTROMO

Daha önce "Ölüm Seferi" ve "Zafer" adlı yapıtlarını yayımladığımız Conrad'ın başyapıtı.
"Nostromo, Conrad'ın hayalgücünün en iddialı ürünüdür ve büyük romanlar arasında en iddialı sayılan Savaş ve Barış'la karşılaştırılmaya değer bir yapıttır."
— Jocelyn Baines

ADAM değerli kitaplar yayımlar.

ADAM
yeni kitaplar

ÇOK YAŞASIN ÖLÜLER Arif Dino	şiir
SUÇLANAN VE AKLANAN YAZILAR Aziz Nesin	
GECE DERSLERİ Latife Tekin	roman
NOSTROMO Joseph Conrad	roman
SOLFEJ-I Muammer Sun	müzik
YALINAYAK SOKRATES Maxwell Anderson	oyun
MEKTUPLARIYLA HALİKARNAS BALIKÇISI Azra Erhat	mektup
ZENON Marguerite Yourcenar	roman
ÇAĞDAŞ İNGİLİZ ŞİİRİ ANTOLOJİSİ Cevat Çapan	
YALNIZ VE BİRLİKTE Egemen Berköz	şiir
TARİH KÖTÜDÜR / İMZASIZ EL YAZILARI Barış Pirhasan	şiir
DÖN GÜVERCİN DÖN Cevat Çapan	şiir
UZAK KOMŞU Octavio Paz	şiir
ASIL ADI GÖKYÜZÜ Erol Çankaya	şiir
AKKOR BİLMECELER Nelly Sachs	şiir
ANNE FRANK'IN HATIRA DEFTERİ *Çeviren: Can Yücel*	anı
TEKNENİN ÖLÜMÜ Melih Cevdet Anday	şiir

ADAM
tekrar basımlar

ELSA'YA ŞİİRLER Louis Aragon	şiir
BASKETBOL John Wooden-Bill Sharman	spor
EZGİLİ YÜREK Ruhi Su	şiir
BARBARLARI BEKLERKEN J.M.Coetzee	roman
AH BİZ ÖDLEK AYDINLAR Aziz Nesin	yazılar
NAZİK ALET Aziz Nesin	öykü
İHTİLALİ NASIL YAPTIK Aziz Nesin	öykü
SURNAME Aziz Nesin	roman
BÖYLE GELMİŞ BÖYLE GİTMEZ I / YOL Aziz Nesin	özyaşam
DAMDA DELİ VAR Aziz Nesin	öykü
SEVGİLİ ARSIZ ÖLÜM Latife Tekin	roman
BERCİ KRİSTİN ÇÖP MASALLARI Latife Tekin	roman
BİR KAPI ÖNÜNDE Özdemir Asaf	şiir
YALNIZLIK PAYLAŞILMAZ Özdemir Asaf	şiir

ADAM değerli kitaplar yayınlar.

ADAM SANAT

Sayı 3, Şubat 1986

Sahibi: Anadolu Yayıncılık A.Ş. adına İnci Asena
Yayın Yönetmeni: Memet Fuat
Sorumlu Yazı İşleri Müdürü: İ. Timuçin Yekta
Teknik Yönetmen: Yavuz Kösemen

YÜKSEK KÜLTÜR 5 Memet Fuat
RODOS'DA - ROMA'DA 12 Hans Blumenberg
SANAT VE MAKİNE 16 Gürhan Tümer
ANLATI YALAN SÖYLEME SANATI MIDIR 34 Mario Vargas Llosa
KIYAMET KİTAPLARI 38 Bruce Chatwin
FOTOĞRAFIN İKİ YOLU 45 Samih Rifat
NASIL BİR REPERTUAR 47 Haluk Şevket Ataseven
ARİF DİNO ÜZERİNE 56 H.Büyükşekerci/R.N.İleri
A.DİNO, A.DİNO, KİMDİR 60 Fikret Adil
DEĞİNMELER 63 Memet Fuat
BİRKAÇ DÜZELTME 68 Attilâ İlhan
İKİ KİŞİLİK OYUN 70 Şahin Yenişehirlioğlu

ŞİİR

Oktay Rifat, 13; Arif Damar, 18-19; Cevat Çapan, 23; Güven Turan 26-27; Turgay Fişekçi, 36; Reşit Ergener 44; Mehmet Yaşın, 54-55; Şavkar Altınel, 62; Olcay Anıker, 73.

BU SAYIDAKİ KARİKATÜRCÜ

Ferruh Doğan, 4, 11, 15, 25, 29-33, 41, 46, 66-67, 69, 76-77-78, 79, 80.

BU SAYIDAKİ RESSAM

Valerio Adami, 49-53.

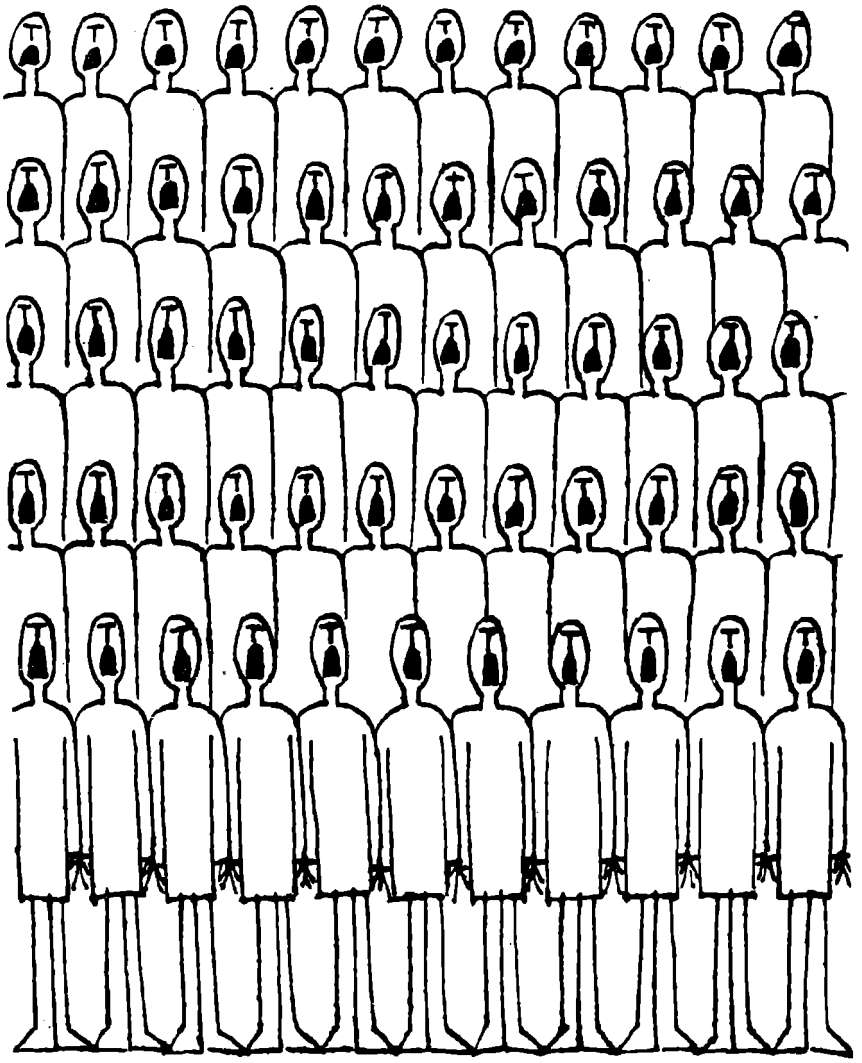
YAYIN DÜNYASINDA

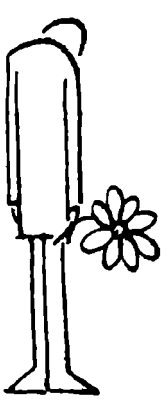
(Alıntılar) **Yazı:** Uğur Kökden, 76.

KAPAK

Düzen: Aydın Ülken; **Resim:** Adami (Anton von Webern)

ADAM SANAT Aylık Sanat Dergisi; **Yönetim Yeri:** Büyükdere Caddesi, Üçyol Mevkii, 57/3, 80725 Maslak, İstanbul; Tel: 176 23 30; **Yazışma Adresi:** P.K. 158, 80622 Levent, İstanbul; **Dizgi:** Anadolu Yayıncılık A.Ş. Dizgi Birimi; **İç Baskı:** Er-Tu Matbaası; **Kapak Baskı:** Anabasım Sanayi ve Ticaret A.Ş.; **Dağıtım:** Hürriyet Holding A.Ş.; **Abone ve Eski Sayılar:** YADA Yayın Dağıtım A.Ş. Dr. Şevki Bey Sokak 6/A, 34400 Divanyolu-İstanbul. Gönderilen yazılar basılsın, basılmasın geri verilmez. **ABONE KOŞULLARI:** Yıllık (12 sayı) 3500 TL; Altı aylık 1800 TL. Yurt dışı abonelerine posta giderleri eklenir. **İLAN KOŞULLARI:** Arka kapak (renkli) 175.000 TL, (siyah-beyaz) 150.000 TL; Kapak içi (renkli) 175.000 TL, (siyah-beyaz) 125.000 TL; İç tam sayfa (siyah-beyaz) 100.000 TL, yarım sayfa 60.000 TL, çeyrek sayfa 30.000 TL; Çeyrek sütun etiket yayın ilanları 10.000 TL. Fiyatı 300 TL (KDV dahil), Kıbrıs: 400 TL.





YÜKSEK KÜLTÜR

Memet Fuat

"Seçkin Aydınlar" başlıklı yazımda, toplumsal çalkalanmaların sanatlarda yarattığı bölünmeyi belirlerken şöyle demiştim:

"Bir yanda yüksek kültür ürünü, seçkin aydınların sanatı, öte yanda kitle kültürü ürünü popüler (halkın da anladığı, sevdiği) sanat." (Adam Sanat, Sayı 1, Aralık 1985)

Yazımı okuyup görüşlerini bildiren bir iki gençle ayaküstü konuşurken, "yüksek kültür", "seçkin aydınlar", "kitle kültürü", "popüler sanat" gibi birtakım sözleri böyle yan yana sıralayıp geçivermenin doğru olmadığını anladım. İyice tanımlanmadan kullanılan sözler yanlış çağrışımlara yol açabiliyor.

Örnekse, "yüksek kültür" ne demek?

"Kültür" sözcüğünün birkaç anlam taşıyan belirsizliğine "yüksek" sözcüğünün "yüksek tabaka"yı çağrıştırması da eklenince, "yüksek kültür"ün soylularla onların arkada bıraktıklarının üstüne oturmak isteyen kentsoyluların kültürü olduğu sonucuna varılabiliyor.

Oysa ben "yüksek kültür" sözünü başka bir anlamda kullanıyorum. Bu tür anlam kaymalarının getireceği yanlış anlamalardan korunmak isterim.

Kültür

"Yüksek kültür"ün ne olduğunu belirleyebilmek için, ilkin "kültür" sözcüğünü ele alalım:

"Culture" İngilizcede, öncelikle, tarlayı sürüp ekime hazırlamak anlamına geliyor. Buna zamanla ekileni büyütme süreci, giderek, benzetme yoluyla da, insanların eğitilmesi anlamları eklenmiş. On sekizinci yüzyılın sonu ile on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında, Endüstri Devrimi'nin etkisiyle, dile yeni kavramlar girer,bazı sözcükler yeni anlamlar yüklenirken,"culture" da önce insanların zihinsel yetkinliğini, sonra bir toplumun genel olarak zihinsel gelişmelerini belirtir olmuş. Arkasından, sanatları bütünüyle içeren bir anlam edinmiş. En sonra da, yirminci yüzyıla doğru, özdeksel, tinsel, bütün yönleriyle, bir topluluğun yaşam biçimi anlamına kullanılmaya başlanmış.

Türkçeye Fransızcasının etkisiyle "kültür" olarak gelen bu sözcüğe Osmanlıcada "hars" karşılığını bulmuşlar. "Hars"ın anlamları daha önce: "1. Tarla sürme; 2. Sürülmeye hazırlanmış tarla" iken, yirminci yüzyılın başında üçüncü bir anlam kazanmış: "3. Fransızcadan *culture* karşılığı olarak, kültür." Türk Dil Kurumu'nun "kültür"e karşı önerdiği Türkçe sözcük ise "ekin".

Görüldüğü gibi, Osmanlıcası da, Türkçesi de "culture" sözcüğünün ilk anlamına karşılık olarak düşünülmüş, ama kullanımın getirdiği değişik anlamları üstlenebildikleri söylenemez. "Hars" sözcüğü ortaya çıktığı dönemde öyle bir gelişme göstermiş miydi, bilmiyorum, ama bugün "harslı insan", ya da "ekinli insan" diyemiyoruz, bir insanın "hars düzeyi" ya da "ekin düzeyi"nden söz edemiyoruz; "kültürlü insan" diyoruz, "kültür düzeyi" diyoruz. Bu yabancı sözcüğü benimsemiş, işlemişiz.

Kültür Tanımları

Kitaplardan "kültür" tanımlarını okuyalım:

"Bir topluluğun tinsel özelliğini, duyuş ve düşünüş birliğini oluşturan gelenek durumundaki her türlü yaşayış, düşünce ve sanat varlıklarının tümü."

Başka bir yerde:

"Bir toplumun duyuş ve düşünü birliğini sağlayan, gelenek, görenek, düşünü ve sanat değerlerinin tümü."

Bu iki tanımda "yaşayış", "gelenek", "görenek" sözcükleriyle nelerin anlatılmak istendiği pek açık değil. Daha geniş, daha açık bir tanım şöyle:

"Bir halkın ya da bir toplumun özdeksel ve tinsel alanlarda oluşturduğu ürünlerin tümü, yiyecek, giyecek, barınak, korunak gibi temel gereksemelerin elde edilmesi için kullanılan her türlü araç gereç; uygulanan teknikler; düşünceler, beceriler, inançlar, geleneksel, dinsel, toplumsal, politik düzen ve kurumlar; düşünce, duyuş, davranış ve yaşama biçimlerinin topu."

"Kültür" sözcüğünün çağdaş anlamını veren bu tanımları okuyunca, kullanırken hiç yadırgamadığımız birtakım söyleyişlerin bulandığı görülüyor. Örnekse, yukarda geçen "kültürlü insan", "kültür düzeyi" gibi sözler havada kalıyor. Bu tanımlara göre, herkes bir kültürün içinde, kültürlü olmayan yok ki, kültürlüler ayırılıp nitelensin... Ayrıca, "kültür" bir yaşama biçimini bütün yönleriyle deyimlediğine göre, bir "düzey"den de söz edilemez. Ölçütü nedir?

Bu tanımlarıyla "kültür" insana değil, insanın içinde bulunduğu "özdeksel ve tinsel" dünyanın tümüne yönelik...

Bir de şu tanımı okuyalım:

"Kültür (ya da uygarlık) toplumun bir üyesi olarak insanoğlunun kazandığı bilgi, sanat, ahlak, gelenek ve benzeri diğer yetenek ve alışkanlıkları kapsayan karmaşık bir bütündür."

Bu tanımda "toplumun bir üyesi" olmaktan, "yetenek ve alışkanlıklar" kazanmaktan söz ediliyor. Demek ki bir "toplum içinde", birtakım "yetenek ve alışkanlıklar" edinme sürecinden geçilecek. Burada niteleme insana yönelik...

Böylece "kültür" sözcüğünün daha eski bir anlamını sürdürdüğünü görüyoruz: "Gerekli bilgileri edinerek beğeni, eleştiri, değerlendirme, yeteneklerini geliştirmiş olma durumu."

O zaman "özdeksel ve tinsel" dünyanın tümüne oranlanan "bir düzey" tutturmak da kendiliğinden gündeme girer.

"Kültürlü insan" dediğimizde, iyi öğrenim görmüş, çalışkanlığı, zihinsel yetenekleriyle gelişmiş bir kişi, beğeni, eleştiri, değerlendirme gücü edinmiş bir insan (kısacası: bir "aydın") geliyor gözümüzün önüne. İçinde yetiştiği kültür

çevresine göre ortalamanın üstünde bir düzeye ulaştığı görülerek "kültürlü" diye niteleniyor.

"Kültür" sözcüğü daha başka anlamlarını da yaşatıyor. Örnekse, tarih bilgisinin genişliğini beğendiğimiz bir kişi için, "Tarih kültürü ne kadar geniş," diyoruz. Burada "kültür" belli bir konuda edinilmiş "derinliği olan, düzenli bilgi" anlamına geliyor.

Uygarlık

Yukardaki son tanımda "kültür (ya da uygarlık)" denmiş. Bunun da üstüne gidelim: "Kültür" ile "uygarlık" arasındaki ilişki nedir?

"Uygarlık" tanımları şöyle:

"Bir ulusun, bir toplumun düşün ve sanat yaşamıyla eriştiği düzey, özdeksel ve tinsel varlıklarının tümü."

Başka bir yerde:

"Bilim ve sanatın gelişmesiyle oluşan ileri insanlık düzeyi."

Başka bir yerde:

"İlkellik ve bilgisizlik durumundan kurtulup sanat, bilim, yönetim alanlarında eğitim görerek iyi alışkanlıklar ve davranışlar edinme durumu."

Başka bir yerde:

"Sanat, bilim, yurtyönetimi konularında gelişerek toplumsal kültürde ileri düzeye ulaşmak."

Bu tanımlardan anlaşıldığı gibi, "uygarlık" *bir durumu* değil, *gelişmiş bir durumu* belirliyor. Demek ki, sanat, bilim, yurtyönetimi konularında gelişmemiş kültürlere "uygar" denilemez. Gene o soru geliyor akla: Ölçütü nedir?

İngilizce ile Fransızcada kullanılan "civilisation" sözcüğünün Latince kökeni "kentli" anlamını taşıyor. Osmanlıca "medenî" sözcüğü de Arapçada "kentli" demek. Çölde yaşamayan, kentte oturan, bilgili olan kişilere "medenî" diyorlar. Bu sözcüğün, toplumsal gelişmelerin belirli bir aşamasından sonra ortaya çıktığı açık. "Uygarlık"dan söz edebilmek için, "yabanıl-ilkel-öldürücü" olmayan bir kültüre ulaşılmış olması gerekli.

Kültür ile Uygarlık

Gene de "kültür" ile "uygarlık" eşanlamlı sözcükler arasına konuyor. Çünkü "kültür" sözcüğü de birçok durumlarda (bilimsel kullanımlarını aştığı kadar), "ileri, gelişmiş, yabanıllıktan uzak" nitelemelerini getirmekte.

Eşanlamlı bu iki sözcük arasındaki ince ayrım nedir, sözlükten bakalım:

"*Uygarlık* özdeksel ve toplumsal yönlerden iyi yaşama biçiminin ileri bir aşamasını belirler; *Kültür* uygarlığın düşünsel görünümüne ağırlık verir: Uygar yaşamın olanakları içinde aydınlanmayı, beğeni geliştirmeyi, eğitmeyi öne alarak inceliklere iner."

"Kültür" sözcüğüne yüklenen çağdaş (toplumbilimsel) anlam düşünülürse, sözlüğün belirlediği bu ayrım geçerliğini yitirir. Ayrıca, "ileri bir aşama" gibi sözler de bir açıklık getirmiyor. Neye göre ileri?..

Gene de anlatılmak isteneni anlıyoruz. "Uygarlık" sözcüğü kentlere

yerleşme ile sıkı bir ilişki içinde düşünülüyor. Genel olarak da çağdaş uygarlık, yani Batı uygarlığı, daha da sınırlarsak, kentsoylu uygarlığı deyimlenmek isteniyor. Buna iyimser bir yaklaşımla, bir sonraki aşama, kentsoylu uygarlığını izleyeceği varsayılan toplumsalcı uygarlık da eklenebilir. Böylece, "ileri bir aşama" sözüne de değişik bir yorum getirilmiş olur.

Ne var ki eski uygarlıkları araştıran bilim adamları, şaşırtıcı görüşler ortaya atıyor, geçmişte günümüzdekinden çok daha "insanca" ilişkiler içinde yaşayan topluluklar bulunduğunu ileri sürüyorlar. Alışkanlıklarımızdan sıyrılıp biraz derinliğine düşününce, "ileri bir aşama" diye nitelediğimiz kentsoylu yaşama biçiminde, pek çok yönden, hiç de "uygar" sözcüğüne sığmayan ilişkiler içinde olduğumuzu kolayca görebiliriz. Komünizme geçişin "proletarya diktatörlüğü" dönemini, çeşitli nedenlerle, bir türlü aşamayan toplumsalcı ülkelerde de durum başka türlü değil.

Öyleyse, "*Uygarlık* özdeksel ve toplumsal yönlerden iyi yaşama biçiminin ileri bir aşamasını belirler" tanımındaki "ileri" sözcüğü, zaman içindeki ya da birbirlerini izlemedeki bir "ileri"liği göstermiyor. Bunun gibi, "*Kültür* uygarlığın düşünsel görünümüne ağırlık verir: Uygar yaşamın olanakları içinde aydınlanmayı, beğeni geliştirmeyi, eğitmeyi öne alarak inceliklere iner" tanımındaki "kültür" sözcüğüne de, "kültür"ün çağdaş (toplumbilimsel) anlamına göre daha dar çerçeveli bir anlam yüklenmiş oluyor. Anlaşılan, eşanlamlı "kültür" ile "uygarlık" sözcükleri arasındaki ince ayrımı belirtmenin başka yolu yok.

Bir yaşam biçimini kapsayan "kültür"e "toplumbilimsel anlamıyla kültür" dedik. Aydınlanmayı, beğeni geliştirmeyi, eğitmeyi öne alan "kültür"e de "düşünsel anlamıyla" ya da, konumuz sanatlar çerçevesinde kalacağına göre, "sanatsal anlamıyla kültür" diyebiliriz.

Sanatsal Anlamıyla Kültür

İşte bu noktada, söz sanatsal anlamıyla kültüre gelince, "yüksek kültür" ile "kitle kültürü" ayrımı ortaya çıkıyor: Seçkin aydınlar, demokrasi anlayışıyla birlikte gittikçe sayıları artan sanat alıcılarının, başka bir deyimle, "kitlelerin" ilgilendiği, izlediği, kolay, ucuz, sıradan, birbirinin benzeri, alışkanlıklar yaratıp o alışkanlıkları sömüren, ticaretin denetimi, yönlendirişi altındaki sanatsal ürünleri benimsemiyorlar. Kitle kültürü ürünleri olarak nitelenen bu yapıtların dışında, *karşısında,* ticaretin denetimini, yönlendiriciliğini kabul etmeyen, ya da belirli sınırlar içinde, sanatsal kaygılarını koruyarak, bir uzlaşma alanı bularak kabul eden yapıtlar yer alıyor. Seçkin aydınlar "yüksek kültür" ürünü olarak nitelenen bu yapıtları benimsiyorlar.

Yalnızca işinin kurallarına boyun eğen sanatçılar da, aslında, kitlelerle bütünleşmeyi özlüyor, ama sanat anlayışlarından ödün vermeden buna olanak bulamayacaklarını biliyorlar. Kapalı, seçkin aydınlarla çevrili küçük bir ortamda, içine kapanma eğilimini aşabilirse ancak bilinçliliğiyle aşabilen, kırgın, küskün sanatçıların bir araya toplandıkları görülüyor. Kimileri de kendilerini kandırmayı başarıp birkaç bin sanat alıcısını kitleler gibi görmeye başlıyorlar.

Böylece baştaki tümceye geliyoruz:

"Bir yanda yüksek kültür ürünü, seçkin aydınların sanatı, öte yanda kitle kültürü ürünü popüler (halkın da anladığı, sevdiği) sanat."

Birincisi, dürüst, sanata, insana değer veren, kitlelere ulaşmayı özleyen, ama çoğu zaman bunu başaramayan, her anlamda ilerici, sağlıklı sanatçıların yanı sıra, değişik nedenlerden toplumla, insanlarla ilişkileri kopmuş, sağlıksız, ama işinin ustası sanatçıları da barındıran bir ortam...

İkincisi, dürüstlükten uzak, sanata, insana değer vermeyen, kitleleri sömürmek için seven, her anlamda tutucu, kentsoylu ticaret ahlakına göre duyan, düşünen, yaşayan, ustalığını kazancıyla ölçen sanatçıları barındıran bir ortam...

Çok karmaşık bir sorun böyle sonuca bağlanabilir mi? "Yüksek kültür" ile "kitle kültürü" sözlerinin sınıflarla ilgisi yok mu? "Yüksek kültür" varlıklı sınıfların, "kitle kültürü" varlıksız sınıfların ya da kesimlerin kültürü değil mi?

Ayrıca, daha "seçkin aydınlar" ile "popüler sanat" sözleri de var açıklanması gereken.

Yüksek Kültür - Kitle Kültürü

Önce şunu belirtelim: "Yüksek kültür" bir sınıfın kültürü değildir. Çünkü seçkin aydınlar bir sınıf oluşturmazlar, çeşitli sınıflardan yetişir, kişisel çıkarlarına dayanmayan düşünsel seçimlerine göre şu ya da bu sınıftan yana olurlar. Yazarlar, sanatçılar, seçkin aydın nitelikli kişiler gördükleri öğrenimin, yüksek bilinç düzeylerinin etkisiyle nerdeyse toplumun kıskaçlarından kurtulmuş kişilerdir. İçinden yetiştikleri sınıfa karşı dönebilmeleri, düşünceleriyle, eylemleriyle kendi çıkarlarına ters düşen yönelişlere girmeleri bunu gösterir. Onun için de, yaratıcısı ya da alıcısı oldukları "yüksek kültür" ürünü yapıtlar, varlıklı sınıfların, ya da çağrışıma neden olan sözcükle söylersek "yüksek tabaka"nın, kültürü içinde yer almaz.

"Kitle kültürü" ürünü popüler sanatı ayakta tutan, bu yoldaki sanatçıları paraya boğarak destekleyen ise varlıksız sınıflar ya da kesimler değildir. Yoksulluk içinde yaşayan, yeterli öğrenim göremeyen, yaşama savaşımına boylu boyunca gömülmüş insanların, ticaretin gözünde hiçbir önemi yoktur. Ticaret ödeme gücü olanlara yönelir: Kentsoylularla küçük kentsoylulara... "Kitle kültürü" ürünü dediğimiz popüler sanatı destekleyen, ayakta tutan, bu varlıklı sınıflardır. Kentleşme sürecinde onların çevresine sokulan kırsal kesim insanları, öğrenim görmüş, yabancı diller konuşan, apartmanlarda yaşayıp otomobillerden inmeyen bu yarı aydınları gözlerinde büyütür, onlara öykünürler. Onların beğendiği sanat yapıtlarına alıcı olmayı "yükselme" diye görürler.

"Kitle kültürü" ürünü yapıtlar gerçekten çeşitli toplum katlarını içine alan büyük bir kitlenin ortak sanat gereksinimini karşılar. Ama işin öncülüğünü, destekleyiciliğini varlıksız sınıflarda, göç olayından etkilenmiş ya da etkilenmemiş kırsal kesim insanlarında aramak, sanatlardaki yozlaşmaların sorumluluğunu onlara yüklemek çok yanlıştır. Onlar yüzyılların ortak emeğiyle geliştirilmiş, "yüksek kültür" ürünü yapıtlara kaynaklık eden, özgün sanatlarından,

kentsoyluların çevresinde yaşama zorunlulukları yüzünden vazgeçmişlerdir. Yükseliyoruz sanarak kendi özgün sanatlarından kopup yoz sanatlara kapılanmışlardır.

Arkada bıraktıkları, artık değer vermedikleri sanatların korunması, önemlerinin vurgulanması ise gene seçkin aydınlara düşmüştür. Nitekim bugün bütün dünyada halk sanatlarını değerlendirmek, ilerici eylemlerin bir parçası haline gelmiştir.

Bu noktada "popüler sanat"ın (halkın da anladığı, sevdiği sanatın) aslında bir halk sanatı olmadığını, içinde yaşadığımız alışveriş düzeninin her şeyi yozlaştıran baskıları altında, ödeme gücü bulunan kesimler için üretilen, pazara dönük, reklamla öne çıkarılan, çeşitli yöntemlerle yarattığı alışkanlıkları sömüren tipik bir kentsoylu sanatı olduğunu söyleyebiliriz.

Seçkin Aydınlar

Gelelim seçkin aydınlara... "Yüksek kültür" gibi, "seçkin aydınlar" sözü de oldukça itici. Seçkinlik kendini beğenmişliği, yüksekten bakmayı, her türlüsünden züppeliği akla getiriyor. Ayrıca, kültürün yalnızca seçkin insanların ürünü olduğu görüşü savunuluyormuş gibi bir hava da esiyor bu söz kullanılınca.

Oysa tarihsel süreç içinde toplumbilimsel kültürün kitlelerce yaratıldığını kimse yadsıyamaz. Ne var ki, sınıflı toplumlarda, yaşama biçimlerindeki ayrımlar belirip soylular, kentsoylular, işçiler değişik kültürler oluşturunca, sanatsal kültürü ancak varlıklı sınıfların, *seçkinlerin* geliştirebileceği görüşü yaygınlaşmıştır. Uzun yıllar, bu seçkinliğin iyi öğrenim görmekten değil de, doğuştan geldiğine inanıldığını da biliyoruz. Sınıflar arasındaki engeller aşıldıktan, öğrenim yaygınlaştıktan sonra ise anlak ile yeteneğin bir sınıf ayrıcalığı olmadığı kesinlikle anlaşılmıştır. Şu bir gerçek: Zihinsel gelişme için, beğeni gelişmesi için, yetişme yıllarında iyi beslenme, sağlıklı büyüme, olumlu çevre etkileri, eğitim, öğrenim gibi çok yönlü, uygun "özdeksel ve tinsel" koşullar gerekir. Bu koşullar ise büyük oranda egemen sınıfların, varlıklı kesimlerin elindedir. Gene de kentlerde kötü koşullar altında yaşayan işçi çocukları arasından, kırsal bölgelerin geçimini güçlükle sağlayan köylü çocukları arasından ünlü sanatçılar, beğeni, eleştiri, değerlendirme yetenekleri gelişmiş, seçkin aydınlar çıkmıştır.

Demokrasi düşüncesi, eğitimi, öğrenimi yaygınlaştırma yolunda önemli adımlar atınca, karnını doyurma savaşımının ötesindeki mutlulukları yalnızca yüksek sınıfların bir özelliği olmaktan çıkarınca, "seçkin aydınlar"ı besleyen kaynak, varlıklılığı ile yüksekte görünmeyi sürdürmeye çabalayan egemen sınıflar olmaktan çıkmıştır. Kentsoylu öğretisi, savunduğu değer yargılarıyla, seçkin aydın olmayı yüreklendirmez, tersine, engeller. Onun için de, kentsoylu çocukları seçkin aydın nitelikleri edinince genellikle sınıflarından kopmakta, içinden çıktıkları çevrelere nerdeyse düşman kesilmektedirler. Bugün seçkin aydınların, kapitalist toplumlarda, daha çok, orta tabakalarla alt tabakaların iç içe giren bölgelerinden yetiştiği görülmektedir.

Seçkin aydın nitelikleri edinmek için, öncelikle, aydın (kültürlü insan)

olmak, bilgilenmek, başka bir söyleyişle, iyi bir öğrenimden, bilinçli bir kitap okuma döneminden geçmek gerekir. Birçok durumda bu kitap okuma dönemi okul öğreniminden daha önemlidir. Ayrıca, beğeni, eleştiri, değerlendirme yeteneklerinin gelişmesi için, sanatlarla uzun süren bir içli dışlılık yaşanmalı, sanatçılarla ya da seçkin sanat alıcılarıyla bir arada olunmalıdır. Bu gelişme sürecine çağdaş bir dünya görüşünün, yaşam anlayışının temel oluşturması ise belki de en başta anılması gereken koşuldur. Bütün bunların ötesinde, sıradan aydın ile seçkin aydını ayıran başlıca özellik çok yönlü düşünmeye alışmış, gelişmeye, yeniliklere açık kalmayı öğrenmiş olmaktır. Düşüncesini "inanç"larla,"saplantı"larla değil, gerçeklerle, yaşamın akıp giden karmaşık oluşumlarıyla denetleyen, gerekirse değiştiren, bağlandığı, savunduğu doğruların sürekli saptamasını yapabilen insan...

Bir düş yaratığı mı anlatıyorum?

Seçkin aydınların da yetersiz yönleri olabilir. Onlar da, herkes gibi, kusurları olan insanlardır. Bu yadsınamaz. Ama yüksek kültür ürünü sanatların yaratıcıları da, alıcıları da ancak bu saydığım özelliklerle büyük oranda donanmış olurlarsa "seçkin aydın" diye nitelenebilirler.

"Yüksek kültür" gibi, "seçkin aydınlar"ın da yüksek tabakayla bir ilişkisi bulunmadığı yeterince anlaşılmıştır sanırım, bunca sözden sonra — bu umut dolu demokrasi çağında...

Barış yılınızın barış yılları olması dileğiyle...

RODOS'DA — ROMA'DA

Hans Blumenberg

RODOS'DA

Apelles bir gün, resim alanında ünü kendisininkinden az olmayan rakibi Protogenes'i ziyarete gider. Ancak Rodos'daki evinde Protogenes'i bulamaz. İsa'dan önceki dördüncü yüzyılın son üçte birinde olan bu olayı, İsa'dan sonraki birinci yüzyılda Plinius anlatır bize. Apelles, geldiğine dair bir kanıt bırakmak için, şövalede duran tuale son derece ince, renkli bir çizgi çizer. Protogenes, eve döndüğünde çizgiden, bunun kimin elinden çıkmış olabileceğini hemen anlar. Böyle bir usta işini ortaya koyabilecek tek bir el vardır. Kendisi de, aynı çizginin üstüne, başka bir renkle çok daha ince bir çizgi çizer. Apelles, ziyaretini tekrarlayıp rakibini yine evde bulamadığında, biraz da utanarak, tualdeki değişikliğin farkına varır. Bir kere daha, ama bu kez iki çizginin üstüne, başka renk bir çizgi çizer; her iki anlamda da, daha fazla bir incelik için yer kalmaz artık.

Protogenes geri döndüğünde, yenilgisini kabul eder; evden hızla uzaklaşmış olan Apelles'i limanda yakalar. Böylece aralarında bir dostluk kurulur. İkisinin elinden çıkma bu ortaklaşa yapıtı hiç değiştirmeden, sonraki nesillere bırakmaya karar verirler. Yapıtı herkes, özellikle de loncadakiler, öve öve göklere çıkarırlar. Sonunda yapıt, ününe yaraşır bir sahibe kavuşur: Sezar'ın Palatin'dekievini boylar.Ancak ev,Augustus zamanındabir yangına kurbangidince, bu bilmecemsi yapıt da, taşıdığı önemi farkeden kişinin kaderini paylaşır.

Rönesans döneminde, yeniden antik sanatçı anekdotları üzerinde durulurken, Rodos'da ressamların söz konusu buluşması karşısında herkes kararsız kalır. Tabloda sadece farklı renk ve inceliğe sahip düz çizgilerden başka bir şeyin olmadığına kimse inanmaz. Ustaların şanına layık ve sanatın yeni dönemine meydan okuyabilecek bir şeyler sergileniyor olmalıdır tabloda. Lorenzo Ghiberti bu antik olayı, gündemdeki en büyük sorun olan, perspektif sorununa aktarır; üstatların kapışmalarında, o zamana dek gözden kaçan, optik bir düzenleme söz konusudur ona göre.

Bütün öykü bozulur böylece. Çünkü işin püf noktası, resimsel olarak bir hiçten, işlevsiz bir elyazısının sadeliğinden, artistik bir becerinin bütününün okunabiliyor oluşudur. Tabii herkes için değil; sadece aynı inceliğe ve daha yetkinine gücü yeten için böyledir bu. Bir şey ancak aynısı tarafından farkedilebilir: Bu eski cümle, iki rakibin gözü ve Sezar'ın dehası için de geçerliydi. Ötekiler ise, Plinius'un söylediğine göre, neredeyse bomboş bir zeminde, üstünkörü çizgilerden başka bir şey görmemişlerdi.

Oktay Rifat

O YOL MAVİDİR

Ben gündelik gülüşünün
geçidinde şimdilik
bir çiçekçi dükkânı gibi durmaktansa
ahşap balkonumun mendilini
bırakıyorum dizine
gül kokuyor fistolu yastığın ardı

dışarda güneşin çisentisi
çakıp sönen denizin peşi sıra
geçiyor yoldan bahçeye giriyor
geçmiş günün merdiveni kırık dökük
unutulmuş bir ağaca boyalı
gözlerin yaprak kokuyor

bu akşam yasemin ağızlık
zeytin çekirdeği tesbih
bu akşam yokmuşum gibi gölgesiz.

Sanatçının gerçek seyircisinin gene bir başka sanatçı oluşu, ta o zamanlardan ortaya çıkmıştı demek. Ancak modern estetik geçmişi değerlendirirken, Sezar'dan söz etmez hiç.

ROMA'DA

1570 yılının bir bahar günü, Hırvat asıllı minyatür ressamı Giulio Clovio, daha büyük boyutlarda çalışan meslektaşı Theotokopoulos'u Roma'da ziyaret eder. Tizian'ın en gözde öğrencisi olan Theotokopoulos, memleketinden dolayı, El Greco adını almıştır. Clovio, Greco'yu, yılın ilk güneşi altında, kentte bir gezintiye çıkarmak ister. Sonradan bir mektubunda, ressam meslektaşına serzenişle, yazacağı gibi, *herkesi neşelendirebilecek* bir güneş vardır dışarda.

Greco'nun atölyesine adım atar atmaz, şaşırıp kalır. Şöyle betimler gördüklerini: *Penceredeki perdeler öylesine sıkı sıkıya kapatılmıştı ki, eşyalar bile*

hemen hemen hiç farkedilmiyordu. Tuhaf bir kendinden geçmişlik içindedir Greco Usta; sandalyenin üzerinde oturmaktadır: *Çalışmıyordu, uyumuyordu da.* Gezinti teklifine hiç yanaşmaz. Clovio'nun sonradan, kendisinin olayda ne kadar haklı olduğunu göstermek için söylediklerini, Greco gerekçe olarak sunmuş olmalı: Gün ışığı, içindeki ışığı rahatsız etmektedir.

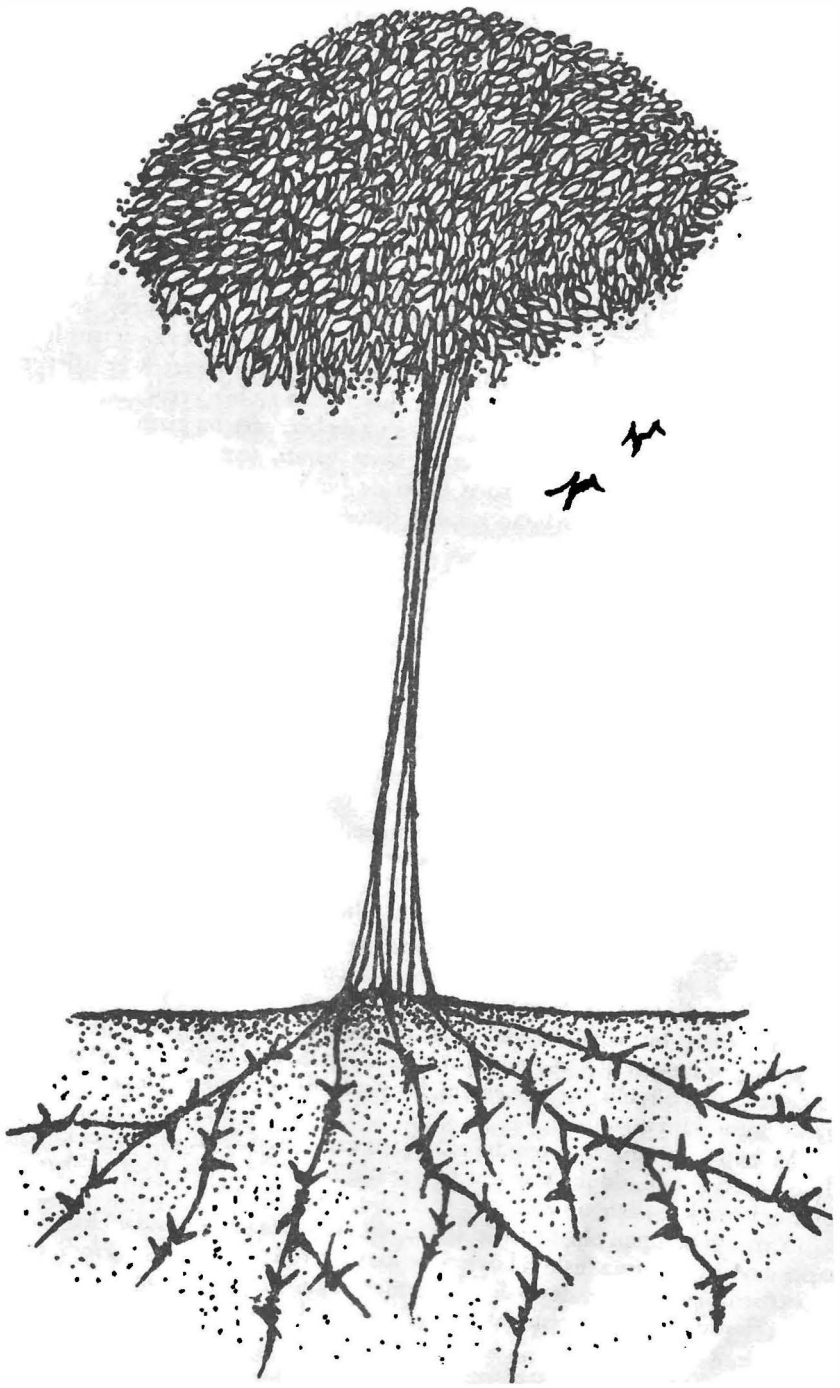
1865'de Giulio Clovio'nun bir başka mektubu bulunur. Ama bu mektubunda da genç El Greco'dan söz ettiği anlaşılmamıştır, çünkü El Greco'nun adı geçmez. Mektup bir tavsiye mektubudur. Kardinal Alexander Farnese'den, Roma'ya varacak olan bir ressama, prensin sarayında, ilk günler için, kalacak bir yer sağlaması rica edilir. Kendi portresiyle meslektaşlarının dikkatini çekmiş bir ressamdır bu. Mektupta sözü edilenin kim olduğunu, ilkin Carl Justi ortaya çıkarmıştır. Göründüğü kadarıyla, dünyanın başkentindeki gerçeklikle başedemeyen, kendi kabuğuna çekilmek zorunda kalan birisidir Greco. Atölyedeki karanlık sahnesi, dışardaki dünyanın bütün güzelliklerine sırt çevirme, yavaş yavaş hazırlanmaktadır.

Aslında iç ışıktan söz etmenin, metafizik Hıristiyan metaforiğinde (eğretileme düzeninde) merkezi bir yeri vardır; ancak söz konusu ifade dinsel bir çatışmaya bağlanamaz. Dünyanın ışığına karşı dikilen ilahi gücün ışığı değildir bu. Dışardaki ışığın tehdit ettiği iç ışık, ressamın kendi dünyasının ışığıdır; yarattığı doğayı yine coşkuyla ışığa boğan Tanrının yabancı dünyasına karşı bir konumdadır. Loşluğu seçen mağaralı, bu dünyayı dikkate almak istemez, zaten alamaz da. Doğal olan her şeyi ilk kez büyük çapta dönüştürmeye koyulmuştur. Sonradan ortaya atılan "deha"nın ya da "yaratıcılık"ın üretme hakkına dayanmayıp, iç ışıktan söz ettiği için, bir karşı çıkılmazlığa bürünür. Böylece, yabancıları, içine gireceği durumdan uzak tutar. Herkesin hakkı olan bir şeyi talep eder sadece.

İyi niyetli ziyaretçi, kendi el becerisine uzak olan şeyler karşısında şaşkınlığa düşer. En küçük ayrıntıya kadar eğilebilmek için, en iyisinden bir dış ışığa ihtiyacı vardır el becerisinin. Amacına ulaşamamıştır; ötekini de anlayamaz. Ama bunu bir gariplik sayar; o çevrede de, bu garipliklere alışılmaya başlanmıştır.

Çeviren: Necmi Zekâ

Hans Blumenberg, "metaforolojiler" (eğretileme sistemleri) üzerine çalışmalar yapan bir düşünür. Başlıca yapıtları arasında, üç ciltlik *Die Genesis der kopernikanischen Welt* (Kopernikçi Dünyanın Doğuşu), *Die Legitimitaet der Neuzeit* (Yeniçağın Meşruluğu), *Die Lesbarkeit der Welt* (Dünyanın Okunabilirliği) sayılabilir. Blumenberg'in buradaki iki küçük fıkrasını, "Akzente" dergisinden aldık.



SANAT VE MAKİNE

Gürhan Tümer

Sanat, sanatçı ve dolayısıyla da sanat yapıtı, her zaman, her yerde, az ya da çok bir gizle birliktedir. İstenildiği kadar incelensin, araştırılsın, açıklansın, anlatılsın, sanatta, sanatçıda ve dolayısıyla da sanat yapıtında, incelenmeye, araştırılmaya, açıklanmaya direnen, elden, avuçtan, dilden hep kaçan, derinleşerek genişleyerek, değişerek var olan, yaşayıp giden bir şeyler, her zaman ve her yerde, az ya da çok, mutlaka vardır, olmalıdır. Eğer bu giz yoksa ya da biz, eğer bu gizin var olduğuna inanmıyorsak, o zaman sanat, sanatçı ve sanat yapıtı, temelinden, özünden bir şeyler yitirmiş, o temelden, o özden belki de bütünüyle yoksun kalmış, sanat, sanatçı ve sanat yapıtı olmaktan çıkmış demektir, sözde sanat, yalancı sanat (pseudo-art) olmuş demektir.

Şimdi de başka bir sözcük, başka bir kavram: Makine.

Bu sözcüğün kaynağı Yunanca'dır. Yunanca "mekhane", daha sonra Latince'ye "machina", Fransızca'ya ve İngilizce'ye, yazılışları aynı, okunuşları, söylenişleri ayrı olarak, "machine", Almanca'ya "Maschine" ve dilimize, Türkçe'ye de, İtalyanca yoluyla "makine" biçiminde geçmiştir.

Türk Dil Kurumu, *Türkçe Sözlük*'te, makinenin Türkçe'deki birinci anlamını "Basit bir işletme ile belli bir işi kendi kendine, düzgün ve bir örnekte yapacak biçimde düzenlenmiş aygıt", ikinci anlamını ise, "Bir aygıt ya da taşıtın devinimini sağlayan mekanizma" olarak veriyor.

Bir sözcüğün anlamını, içerdiği kavramı enine boyuna ele alıp irdelemeye girişenler için sözlükler yeterli değildir ama yol göstericidirler ve aynı şey "makine" sözcüğü için de geçerlidir. Evet, Türk Dil Kurumu'nun sözlüğünden yola çıkarak, makine kavramının, bir örnekteliği, belli bir düzgünlüğü, belli bir düzeni, kısaca, "belliliği" içerdiğini söyleyebiliriz. Makine, ne yaptığı, ne yapacağı, nasıl yaptığı nasıl yapacağı ve yaptıklarının nedeni çok iyi, çok açık bir biçimde incelenebilen, açıklanabilen, dolayısıyla da, gizden, gizemden yoksun, "mekanik" bir aygıttır.

Bu yönleri, bu özellikleriyle, sanat ve makine, varoluşun, birbirine karşıt iki ayrı niteliğini simgelerler, yaşamın birbirine karşıt iki ayrı imgesini oluştururlar. Bir yanda sanatın o büyülü, insanca evreni, bir yanda ise, makinenin, insanı yabancılaştıran o kuru dünyası vardır.

Ve bunun içindir ki, o tanıdığım, "Çalış çalış, git gel, git gel, tünel kayışı gibi olduk, makine gibi olduk. Yok mu bir sanat gösterisi? Opera, tiyatro filan?" diye sorar ara sıra karşılaştığımızda.

Yazımın başlığını oluşturan iki sözcüğün, iki kavramın arasındaki karşıtlığı, bir başka deyişle, olumsuz ilişkiyi böylece ve kısaca sergiledikten sonra, şimdi, aşağıdaki satırlarda, aykırılıkları deşip derinleştirmeyeceğim de, sanat ile makineyi birbirlerine yaklaştırmayı, ikisi arasındaki olumlu ilişkileri araştırmayı, tartışmayı deneyeceğim.

İşe şuradan başlamak istiyorum:

İnsan, kimi sanatlar söz konusu olduğunda, kendi bedensel ve ruhsal yetenek-

lerinden, becerilerinden başka hiçbir şeye gerek duymaz. Örneğin, içi içine sığmayan, hele bir de coştu muydu, yerinde duramayan o dopdolu insana, Zorba'ya öykünerek, bir gün bir deniz kıyısında, güneşin altında, Theodorakis'in müziğini ıslıkla çalarak ve de ayaklarınız üstünde dönerek, görkemli bir dans tutturabilirsiniz. Ya da eğer becerikli bir meddah, becerikli yetenekli bir mim sanatçısıysanız, küçük bir kasaba kahvesinde, büyük bir kent tiyatrosunda izleyicilerin karşısına, tek başınıza, elinizi kolunuzu sallaya sallaya çıkıp güzel, anlamlı öyküler anlatabilirsiniz.

Ne var ki, bunlar her şeye karşın tekil örneklerdir ve insan, sanatını uygularken, sergilerken, genellikle birtakım araçlardan, birtakım aygıtlardan yararlanır. Ve bu tür sanatlar, bu tür sanatçılar da çoğunluktadırlar. Hele çağımızda, bunların sayısı daha çoktur ve gitgide artmaktadır. Örnekse, işte üzerine üç beş delik açılmış kamış kavalını, güneş batarken ovada dingin dingin, hüzünlü hüzünlü çalan Anadolulu çoban, işte durmaksızın yanıp sönen sahne ışıklarının altında, elektroorgunun üzerinde çılgınca tepinen New Yorklu popçu, işte yaşlı mı yaşlı bir dedenin yüzünü kaplayan ve çıplak gözle baktığınızda görmediğiniz, göremediğiniz yüzlerce sevimli kırışığı karşınıza koskocaman getirerek sizi derin derin düşündüren renkli fotoğraf ve işte, evinizde, koltuğunuza kurulup videonuzdan izlediğiniz bilmem kaç oscarlı süper film. Bütün bunlar ve benzerleri, birtakım araçlardan yararlanılarak yaratılan, izlenen ve bu araçlardan yararlanmadan yaratılamayan, izlenemeyen, bir başka deyişle, var edilemeyen, var olamayan sanat yapıtlarıdırlar.

Bunlardan bazıları sözgelişi, çobanın kavalı, ressamın fırçası, makine olarak nitelenemeyecek birer araçtırlar. Bazıları ise, ya adıyla sanıyla, açık açık, düpedüz ya da, deyim yerindeyse, gizli gizli, makinedirler.

Evet, kaval, mekaniklikten oldukça uzak delikli bir kamış, iyi bir resim fırçası, eninde sonunda samur kılıdır ya, fotoğraf sanatının var olabilmesi için, bir makinenin, adı üstünde fotoğraf makinesinin varlığı, yeter koşul değilse bile gerek koşuldur. Sinema için de, yine adı üstünde, sinema makinesi gereklidir.

Sonra, günlük konuşma dilinde de, sözlüklerde, ansiklopedilerde de, bir laternayı, bir gramofonu, bir piyanoyu, bir radyoyu, birer makine olarak görenler ve gösterenler çoğunlukta değildirler, ben de şimdiye dek bir makine mühendisinin, bir laternayla, bir piyanoyla, makine mühendisi olarak ilgilendiğini ne duydum, ne de gördüm, ama, doğrusu ya, bu sanat aygıtlarının, bu sanat araçlarının, yukarıda sözünü ettiğim türden gizli birer makine olduklarını ileri sürmenin, bunları, sınırları aslında pek de belli olmayan alışkanlık ve kolaylık kalıbından kurtarılmış, dolayısıyla da daha doğru bir biçime sokulmuş bir makine kavramı içine oturtmanın o kadar yanlış olmayacağını düşünmekteyim.

Böyle düşünmekteyim, çünkü bakınız bir ansiklopedide, Meydan-Larousse'da neler yazıyor. Laterna (ya da Latarna) için: "Bir kolun çevrilmesiyle çeşitli havalar çalan sandık biçiminde çalgı. (...) Laterna mekanik bir org çeşididir. İçinde iki körük ve bakır sivri uçlarla donatılmış bir silindir bulunur, çalgının manivelası çevrilince her sivri uç karşısına düşen belirli bir supabı açar ve arada geçen hava akımı titreşim meydana getirir."

Eh, bu Laterna, içi müzik dolu bu sandık, bu yapısıyla eğer bir tür makine değilse nedir?

Öte yandan, bir de bilgisayarlar, robotlar vardır ve belki kimileri de bunları makine olarak nitelememize karşı çıkacaklardır, çünkü onlara göre, bu sözcük, bilgisayarlara, robotlara az gelir, çünkü onlara göre, bilgisayarlar, robotlar, makinelerin, sözgelişi tıraş makinelerinin, dikiş makinelerinin ve de yazı makinelerinin çok ilerisinde olan varlıklardır.

Gerçekten de öyledirler ama ben, bu yazının kapsamı içinde çizmeye çalıştığım

Arif Damar

MAVİ FIRILDAK

1

İçerde hep
Mavi bir fırıldak beklemiş
Görüşe gelenlerden
Nerden
Kim bilecekmiş
Kimin aklına gelecekmiş
1944
1945
"*Tıbbiye'li Muzaffer*'ken"

2

İşte gün bitti
Muzaffer'in getirdiği fırıldak
Kavak ağacında dönerken

İşte *Üç değirmenler*
Yanyana dönerlerdi çatırdayarak
Yanyana dikilirler
Karşıda
Tokmaktepe'de
En görünen yerdeler

•

makine imgesi içine, onları da oturtmakta bir sakınca görmüyorum.

Artık hep biliyoruz ki, dünyada bir "Computer art", bilgisayarlarla yapılan, robotlara yaptırılan bir sanat türü vardır. Ve yine biliyoruz ki, bu sanat türüne, sanatın hemen her dalında rastlanmaktadır. Örneğin, çizgisel sanatlar alanında ta 1950'lerde başlayan girişimler, 1965 yılının Ocak ayında, Frieder Nake ve George Nees adında iki Alman, A.Michael Noll adında bir Amerikalı, üç matematikçinin, Stuttgart Üniversitesi'nin bir galerisinde açtıkları sergiyle, ilk kez derli toplu bir biçimde izleyicilere sunulmuş ve benzer sergiler daha sonraları da, Avrupa'nın, Amerika'nın çeşitli kentlerinde birbirini kovalamıştır.

Bilgisayarla müzik yapımının başlangıç tarihi olarak ise, genellikle, Lejaren Hiller ile Leonard Isaacson'un, Illinois Üniversitesi'nde, "Illiac Suite for String Quartet"i besteledikleri 1956 yılı kabul edilir.

Ece ovası'na varıp inmeden
Alacaseki'de *Yalnız değirmen*
Denizde yolcusu var da
Yolunu beklermiş gibi
Bakardı *Dış deniz*'e kış yaz
Meşeliğin içinden

İlkin o
Sonra da ötekiler
Yıkılıp yıkılıp gittiler
Köyümde
Karainebeyli'deki

Nasıl severmişim anladım şimdi
Onlar un öğütürdü mavi fırıldak
Seninle öğüttüğümüz ne ki

Ne ki burda gündüz gece
Ayla günle
Esen yelle birlikte
Öğüttüğümüz ne

Aydan günden de öte

Ocak 1986

Dış deniz: Saros körfezi

Ondan sonra da, aralarında, İlhan Mimaroğlu gibi Türk bestecilerin de bulunduğu nice sanatçı, elektronik müzik yapmışlardır ve yapmaktadırlar.

Görüldüğü gibi, sanat yapıtının yaratılmasında, kimi zaman yeni bir şeyler denemek, daha ileri, daha çağdaş atılımlar yapmak, çoğu zaman da, söz konusu sanatın niteliği, özü gereği, en ilkelinden en gelişmişine dek, çeşitli makineler kullanılmakta ve böylece, yazımın başında ortaya koyduğum üzere, biri var oluşun ele avuç sığmaz, sıcak, gizemli, bir anlamda da düzensiz yanını, öbürü ise, var oluşun belli, düzenli, mekanik, soğuk yönünü yansıtan ve simgeleyen iki şey, el ele vermiş olmaktadırlar.

Makine - sanat el eleliğinin, yukarıdaki satırlarda değinegeldiğim biçiminin tam karşıtı sayılabilecek bir başka biçimi daha vardır: Gizemlinin, hesaba kitaba gelmeyenin yaratılmasında, düzenlinin, matematikselin kullanılmasına karşılık, düzenli-

nin, matematikselin yapımında, gizemlinin, hesaba kitaba pek gelmeyenin kullanılması. Daha açık bir deyişle, makinenin tasarlanmasında sanattan yararlanılması...

İşlevsellik, bir felsefe akımı, bir tasarım anlayışıdır. Buna göre, önce işlev vardır, gerisi sonra gelir. Buna göre, doğadaki nesnelerin biçimleri, onların işlevlerini yansıtır, doğadaki nesnelerin neden öyle olduklarını işlevlerine bakarak anlayabilir, açıklayabilirsiniz. Ve eğer tasarımcıysanız, tasarlayacağınız yapay nesneleri, işlevlerine uygun olarak biçimlemelisinizdir. O nesnelere, işlevlerinin gerektirmediği, işlevleriyle bağdaşmayan nitelikler ve özellikler vermemelisinizdir. Çağdaş mimarinin öncülerinden sayılan Amerikalı mimar Louis Sullivan bu felsefeyi ünlü "Form Follows Function" (Biçim işlevi izler) tümcesiyle özetler.

Yukarıdaki satırlarda en "ortodoks" ucunu sergilediğim bu anlayışın daha yumuşak, daha ödün verir uygulamalarının, birtakım ara çözümlerin bulunduğunu belirtmeye sanırım gerek yoktur.

Makineler söz konusu olduğunda ise, uzun süre, genellikle oldukça katı bir işlevselliğin egemenliğinden söz edilebilir.

Gerçekten de, makinelerde işlevsellik, hemen her zaman ağır basmıştır.

Bir makineyi tasarlayan her şeyden önce, o makineye yaptıracağı işi düşünür. Makine bir amaç değil, işin yapılmasını sağlamaya yönelik bir araçtır.

Daha sessizleri de yok değildir ama, makinelerin birçoğu, gürültüler çıkararaktan çalışır.

Makine yağı, insanın ellerini, giysilerini kirleten, tozla karışınca da iyiden iyiye vıcık vıcıklaşan, iğrençleşen, elden, giysiden kolay kolay çıkmayan pis bir şeydir. Makineler pis şeylerdir.

Dahası, tehlikeli de olabilirler. İnsan makinelerin kayışlarına, kasnaklarına, elini kolunu kaptırabilir.

İşte bütün bunlardan dolayıdır ki, makineler ortalarda bırakılmaz pek. Bir köşeye, bir şeylerin altına, bir şeylerin içine gizlenir. Oralarda, kimselere görünmeden, kir pas içinde çalışır dururlar.

Ve gene işte bütün bunlardan dolayıdır ki, birçokları, makineye sanat katmanın, onu bir sanat anlayışıyla ele almanın bir anlamı olabileceğini düşünmemişlerdir.

Kuşkusuz, belki kırk yılda bir, ustanın biri, yaptığı bir makineyi sevmiş, onun kayışını, pistonunu gene yalnızca işlevini düşünerek yapmakla birlikte, boyasını belki yalnızca demiri koruyacak bir örtü olarak değil de, aynı zamanda, göze hoş gelecek bir renk olarak görmüş olabilir. Bu usta belki daha da ileri giderek, makinesinin kasnağının üzerine bedavadan birkaç çiçek resmi yapmış, yaptırmış da olabilir.

Bu tür uygulamalara belki makinecilerin makine saymadıkları makinelerde daha bir fazla rastlanır.

Ama hep biliyoruz ki, kendisinin ve toplumun gelişim süreci içinde, makinenin ilk kez yoğun, çok yoğun olarak kullanıldığı, el üstünde tutulduğu, toplum üzerine egemenlik kurduğu, insandan daha önemli sayıldığı, ilk altın çağını yaşadığı dönem, Endüstri Devrimi Avrupa'sının XVIII. ve XIX. yüzyıllarıdır.

Bu dönemde makine, bir yandan son derece gerekli, son derece yararlı olurken, bir yandan da, diyalektik - trajik bir çelişki ve zorunlulukla, bireyi, daha somut bir deyişle, özellikle işçiyi öylesine ezmiştir ki, Endüstri Devrimi'nin anavatanı olan İngiltere'nin Nottingham kentinde, Ned Ludham adlı işçi, 1811'lerde bir çorap dokuma tezgâhını kırıp dökerek makinelerin ortadan kaldırılmasını öngören luddizmi başlatmış, böylece onlardan kurtulmayı düşünmüştür, ama, kendisi başarıya ulaşamadığı gibi, birçok işçinin asılmasına da neden olmuştur.

Her neyse. Şimdi konumuz bu değil. Benim şu anda asıl söylemek istediğim,

Endüstri Devrimi sırasında çok makine yapılmasına, çok makine kullanılmasına karşın, bu nesnelerin estetiğine hiç mi hiç önem verilmemiş olmasıdır.

Bunda şaşılacak bir şey yoktur, çünkü, insanın o zamana kadar makineye nasıl yaklaştığına yukarıda değinmiştim. Endüstri Devrimi sırasında bu tutum daha bir belirginleşmiştir. İnsanı bile, yalnızca ve yalnızca üretim yapmaya yarayan, üretim yapamaz duruma gelince kaldırılıp atılan, geçici bir araç olarak gören ilk kentsoylular o sıralar daha kendi sanatlarını oluşturamamışlardı. Soyluların sanatını ise, umursamıyorlardı. Hoş, umursasalardı da pek fazla bir şey değişmezdi, çünkü feodalitenin, aristokrasinin egemen olduğu çağlarda makine hem azdı, hem bu insanlar ondan uzaktılar ve bu durumun bir sonucu olarak, soyluların sanatında "makine estetiği" diye bir şey yoktu.

Ancak XX. yüzyılın başlarındadır ki, Almanya'da, sanatla makinenin bağdaştırılmasına yönelik yeni bir akımla, Bauhaus'la karşılaşıyoruz.

Bauhaus, ilk kez 1919 yılında Weimar'da, Walter Gropius tarafından kuruldu. Daha sonraları, çeşitli nedenlerle birçok kez yer değiştirerek, 1925'de Dessau'ya, 1928'de Berlin'e taşındı. 1933'lerde de Nasyonal Sosyalistler'in baskılarıyla kapandı. Gropius'un özene bezene yapmış olduğu yapıya politikacılar el koydular ve orayı kendi amaçları için kullanmaya başladılar.

Bauhaus bir okuldu ve bu okulun ana felsefesi şuydu: Makine, artık toplumların yaşamına girmiştir. Üretim makineleşmiştir. Okulun kurucusu ve ilk yöneticisi Gropius, William Morris gibi, makineye karşı değildir ama, bu üretim aracının, kaba saba, paradan başka her şeye kayıtsız sanayicilerin elinden çıkan nesneler değil de, usta, bilinçli tasarımcılar tarafından, belli bir sanat anlayışıyla tasarlanmış şeyler üretmesini istemektedir. Gropius'un önderliğindeki Bauhaus'un uygulamaya da sokmayı başardığı bu kuramının, sanatla makine arasındaki olumlu ilişkinin, geçerliliğini şimdilerde, XX. yüzyılın sonlarına doğru bile koruyan iyiden iyiye ilginç bir biçimini yansıttığı açıktır. Bauhaus'un bu anlayışını, ta 1923'te, Thuringian Legislative Assembly'nin çağrısı üzerine açtığı sergiye ad olarak seçtiği "Sanat ve teknik. Yeni bir birlik" sözcükleriyle ortaya koyduğunu biliyoruz.

Ama Bauhaus'un, yazımın bu bölümünü daha yakından, daha doğrudan ilgilendiren yönü şudur:

Bu okul, daha sonra da, gerek Avrupa'da, gerekse Amerika'da, onun etkisinde kalan okullar ve kişiler, yukarıda özetlemeye çalıştığım felsefe çerçevesi içinde, tasarladıkları, tasarlamayı öngördükleri konuların, nesnelerin türünde, genellikle bir sınır koymamışlardır. Daha açık bir deyişle, bir Bauhaus'cu, sanat felsefesini ve beğenisini, bir çakmağa, bir iskemleye olduğu gibi, bir konuta da uygulamış ve bu arada makineler de bu geniş kapsamlı girişime konu olmuştur. Bir Bauhaus'cu, uygulamaya sokamamış olsa bile, sanatsal kaygı ve beğenilerini, örneğin lokomotif, gibi kara, kurumlu, dumanlı, yağlı bir makinenin biçimlendirilmesinde kullanmayı kendine görev saymıştır. Şimdi ise artık dünyada, "Endüstriyel tasarım" (Industrial design) diye bilinen önemli bir tasarım dalı, önemli bir çalışma alanı vardır. Endüstriyel tasarımcılar, ötekilerle, örneğin makinecilerle, elektronikçilerle işbirliği yaparak, onların başka yönlerini kotardıkları nesnelerin, makinelerin, işlevlerinin yanı sıra, bir de sanatsal içerik de kazanmalarını sağlamaktadırlar.

Bauhaus, yaklaşık yarım yüzyıl önce sona ermiştir. Onun, özellikle başlarda, Gropius'un yönetimindeyken var olan, daha sonra da Mies Van Der Rohe aracılığıyla yaşayan ve daha bir arı, daha bir yalın, daha bir duru olan sanat anlayışının aynen sürdüğü söylenemez. Ama gene de, çağımızda, özellikle gelişmiş, endüstrileşmiş ülkelerde büyük bir önem taşıyan endüstriyel tasarımcılık, doğrusu ya, sanat - makine ilişkisinde, Bauhaus'un açtığı yoldan yürümektedir. Öyledir, çünkü tıpkı 1920'lerde, 1930'larda olduğu gibi, şu 1980'lerde de, endüstrinin,

makineler aracılığıyla ürettiği nesneler ve bu arada makineler, yine bu arada, bunların en gelişmişleri, örneğin bilgisayarlar, videolar, kullanıcının eline, yalnızca makinecilerin, elektronik mühendislerinin ve şimdilerde artık geçimlerini bunlardan sağlayan Amerikan, Japon firmalarının parababası patronlarının değil, aynı zamanda, sanatçıların da imzalarını taşımaktadırlar.

Sözümün burasında, ilginç bir noktaya değinerek, konunun bir başka yönüne geçmek istiyorum.

Evet, XX. yüzyılın, içinde yaşadığımız şu dördüncü çeyreğinde, makineler, özellikle de kimi makineler, oyuncak gibidirler, birer süs eşyası kadar çekicidirler. Bu, besbelli ki, sanatın makineyle, makinenin sanatla olan ilişkisinde gerçekleştirilmiş olumlu ve başarılı bir adımdır.

Ancak şu da gözden kaçmamalıdır. Çağımızda, bu süreç içinde, endüstriyel tasarımcılar, sanatlarını, çeşitli nesnelere, bu arada da, doğrudan konumuz olan makinelere katarlarken, genellikle daha çok tecimsel davranmaktadırlar. Aslında haklı bir nedene dayanan, işin özüne uygun olan, bu nedenle de kınamayı düşünmediğim bu tecimsel kaygı, eğer belli bir aşamaya varmış, sorumluluğunu bilen, tekniğe, sanata, tecime, müşterisine saygılı, akıllı bir kuruluştan söz ediyorsak, ortaya konulan ürünlerin, makinelerin, sanatsal niteliğini mutlaka yok etmemektedir ama, onu arı sanattan ister istemez biraz uzaklaştırmaktadır.

Bu uzaklaşmada ayrıca, sanat yapan endüstriyel tasarımcının, üzerinde çalıştığı makinenin, mekanik, elektronik, kısaca teknik özelliklerini dikkate alması zorunluluğunun da büyük bir payının bulunduğunu hemen belirtmek isterim.

Ama, sanat ile makinenin arasındaki ilişkide, sanatın daha bir ağır bastığı durumlar da vardır.

İşte bu tür durumlara değişik bir örnek:

Bilindiği gibi, sanat yapıtlarının birçoğu, bu arada da yontular, durağan nesnelerdir. Her ne kadar bir heykelin deviniminden, canlılığından söz edilirse de, bu devinim, bu canlılık, eğretileme (mecaz) anlamdan öteye gitmemektedir. Rodin'in "Öpüş"ya da "Sonsuz İlkbahar" adlı yapıtlarında kadının da, erkeğin de bedeni, şehvetten kıvranır gibiyse de ve Michelangelo'nun "Musa"sı, insana yerinden kalkıverecek gibi gelirse de, bunlar fiziksel olarak, bütün yontular gibi durağandırlar, devinimden yoksundurlar.

Oysa kimi çağdaş yontucular, ne Rodin'de, ne Michelangelo'da ve ne de bu ustaların düzeyindeki öteki sanatçıların yapıtlarında tanık olduğumuz bir yontu anlayışı geliştirmişler ve "mobil" adı verilen devinimli yontular yapmışlardır.

Bu yontulardan bazıları havanın, rüzgârın etkisiyle devinirler. Şu anda bizi ilgilendirenler bunlar değildir.

Kimi yontucular ise, yontularına, makineler aracılığıyla devinim kazandırmışlardır ki, bu örneklerde, makine ile sanatın, sanat ağırlıklı yeni bir ilişkisiyle karşı karşıyayızdır.

Söylediklerimi daha bir somutlamak için, Rus sanatçısı Gabo'nun yapıtlarından söz edeceğim.

Geçen yüzyılın sonlarına doğru, 1890 yılında Briansk'da doğan ve 1978 yılında, 88 yaşındayken, Amerika Birleşik Devletleri'nde, Connecticut'ta ölen Naum Gabo, 1920 yılında, elektrikli bir makineyle devinen bir heykel yaptı.

Gabo'nun, kinetik sanatın ünlü örneklerinden birini oluşturan böyle bir yapıtı ortaya koyması, belki biraz da, onun Münih Teknik Üniversitesi'nde mühendislik okumuş bir sanatçı olmasıyla açıklanabilir.

Öte yandan, 1923'te, kestiği bir fotoğrafı, bir metronomun, bir makine aracılığıyla gidip gelen sarkacına takarak, bu yapıtına "Yok Edilecek Nesne" adını veren Amerikalı Man Ray ise, ressamdı, fotoğrafçıydı, filmciydi ama, aynı zamanda

Cevat Çapan

BURÇ

Belki çıkar yollardan biri de bu: gözlerine
bakmak sessizce, bir kıyıda uzaktan
yaklaşan bir gemiyi bekler gibi, elinden
tutmak o sıcaklığı ve yürümek,
yürümek zamanı düşünmeden bastığın
çakıl taşlarının hışırtısında. Hep
söylerdin eskiden, biraz zaman tanısak belleğe,
güzel bir unutuluşa dönüşür, derdin
bütün o top sesleri, toz duman, akşam
bataryada geçirdiğin karanlık nöbet saatleri.
Sana unutulmuş bir çardağın altında
galibarda renkli bir mürekkeple yazıyorum
yeniden depreşen bir sevincin ötesinden.
Çocuklar büyüdüler, uzaklara gittiler,
senin, benim yanlışlarımızın ne yararı
olabilir onlara? Belki onlar da
öğrenecekler umarsız sözcüklerle
eskiyen anılarının dehlizlerinden
kurtulup savrulmayı.
Sorma sakın — bilmek yasak, derdin,
kim bilebilir yazgının bizi nereye
sürükleyeceğini.
O unutulmuş çardağın altında yazıyorum sana,
aydınlık gölgesinde asmanın.
Günler sayılı.

---

mimardı da.

Benzer bir ilişkiyi değişik biçimlerde yansıtan daha birçok örnek sıralama olanağı vardır.

Sanat yapıtlarına makineler aracılığıyla devinim kazandırılmasından söz eden bu bölümde, daha büyük boyutlu, daha ilginç bir örnek olarak, Vladimir Tatlin'in, 1919'da yaptığı, daha doğrusu tasarladığı ve yalnızca maketini gerçekleştirebildiği ünlü kulesini anmak isterim.

Eğik ekseninin kutup yıldızını göstermesi, 300 metrelik Eiffel Kulesi'nden daha yükseğe, 400 metreye tırmanması öngörülen ve daha birçok ilginç niteliği bulunan bu kulenin burada vurgulamak istediğim özelliği, Tatlin'in, onun içine yerleştirmeyi tasarladığı birtakım öğeleri döndürmeyi düşünmesidir. Gerçekten de Tatlin, kulesinin içinde bulunacak olan toplantı salonunun, dünyanın güneş sistemi içindeki dönüşü gibi yılda bir kez, sekreterlik odasının, ayın dönüşüne uygun olarak, 28 günde bir, danışma merkezinin ise, 24 saatte bir dönmesini öngörüyordu

ki, böylece, makine, aynı zamanda bir mimari yapıtın, iyiden iyiye etken bir özelliğini oluşturacaktı.

Yukarıda da belirttiğim üzere, bu kulenin kendisi gibi, döner birimleri, bu birimleri döndürecek makineler de, birer düş, birer ütopya olarak kaldı.

Ancak daha sonraları, tekniğin ilerlemesi ve olaya daha gerçekçi bir biçimde yaklaşılmasıyla, birçok ülkede, bu arada Türkiye'de de, sayıları çok olmamakla birlikte, döner yapılar yapıldı.

Burada şu ayracı açmak ve şu saptamayı yapmak isterim:

Çeşitli sanatlar arasında, mimarlık sanatının özel bir yeri vardır ve bu özellik, mimarlığın, öteden beri güzel sanatların bir dalı olmasına karşın, ötekilere oranla, teknikle daha yoğun, daha sıkı bir ilişki içinde bulunmasından kaynaklanmaktadır.

Durum böyle olunca da, makine, bir sanat yapıtı olan mimari yapıtla daha bir iç içedir. Bir mimari yapıyı, hele çağımızda, makine kullanmadan yapamayacağınız gibi, ondan gereği gibi yararlanabilmek, sözgelişi, evinizi, işyerinizi ısıtabilmek, soğutabilmek için de, makineler kullanmak zorundasınızdır.

Ayrıca, makinelerin yapımı, bakımı, korunması, kullanılması da, mimari yapılardan yararlanmayı gerektirmektedir.

Öyle ya, makinelerinizi sokaklarda yapamazsınız ve fabrikalar, makinelerin evleridir.

Evet, şu da var: Bütün mimari yapılar, bütün fabrikalar, sözcüğün tam anlamıyla birer sanat yapıtı olmayabilirler. Ama, az önce de belirttiğim üzere, mimarlık, ilke olarak, sanatın, güzel sanatların bir dalı sayıldığından, makineyle mimari yapıt arasında, yukarıdaki gibi bir ilişkiye, bu, bir bakıma çok dolaylı bir ilişki de olsa, değinmeyi gerekli gördüm.

Öte yandan, makine ile sanatın böylesine dolaylı ilişkilerine başka sanat dallarında da rastlanmaktadır.

Örneğin bir tiyatro perdesinin mekanik bir yöntemle açılıp kapanması, bir operada döner sahnenin bulunması, ya da dekorların, düşeyde inip kalkan panolarla değiştirilmesi, bir ucundan mimariyle de ilgili olan bir makine - sanat ilişkisini sergilemektedir.

Makine - sanat ilişkisinin bir başka görünümü de, bir sanat yapıtının, makineleri konu olarak seçmesi durumunda karşımıza çıkar.

Evet, bütün ressamlar her zaman kırların, çiçeklerin, hayvanların ya da insan yüzlerinin resimlerini yapmazlar.

Sözgelişi, çağdaş sanatın öncülerinden olan ve ta 1923'lerde, "Mekanik Bale" diye çok ilginç bir film ortaya koyan Fernand Léger, bu filmden bir yıl sonra, 1924'te de, tutar, "Mekanik Öğe" adını verdiği soyut bir resim yapar.

Yazarlar ise, sözünü ettiğim ilişkiyi yapıtlarında dil aracılığıyla, kurarlar.

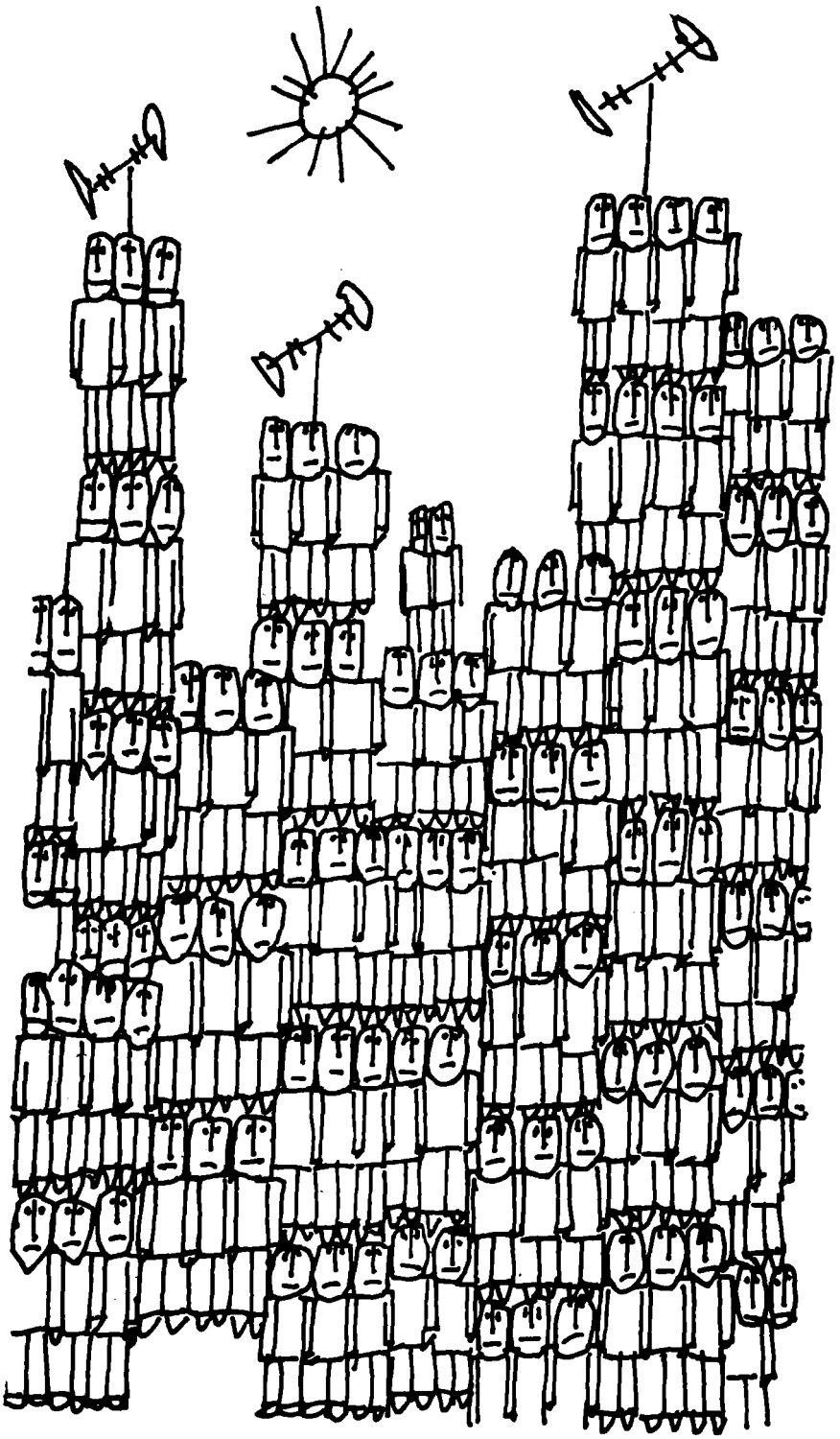
Bu alanda da örnek bulmak hiç de zor değildir.

Sözgelişi, işte *RUR* adlı oyun.

Hep biliyoruz ki, robotlar, insanların şimdiye dek yapabildikleri en gelişmiş makinelerdir. Ve öyle görünür ki, robotlar daha da geliştirileceklerdir ama, robot ötesi makineler yapılamayacaktır, çünkü artık daha ilerisi, insandır, insanın ta kendisidir.

İşte Çek oyun yazarı, Male Suatenovice doğumlu Karel Çapek, yukarıda adı geçen oyunda, Çekçe'de işçi anlamına gelen "Robot" sözcüğünü ilk kez kullanmış ve Rossum'un tasarladığı, mühendis oğlunun ise bol bol ürettiği bu akıllı makinelerin, yapımcılarına, sahiplerine başkaldırışlarının öyküsünü anlatmıştır.

İlk kez, 25 Ocak 1921'de, Prag Ulusal Tiyatrosu'nda sahnelenen bu oyundan sonra, birçok ütopya, kurgubilim yazarı, sözünü edegeldiğim makineleri, romanlarına konu etmişlerdir.



Güven Turan

GÖRÜNÜM

Bu çılgın geometrisi
Bir çocuğun rastgele dizip
Dağıttığı
Eski püskü küplerin
Yığını üst üste
Üst üste binmiş karanlık
Üzerine sıvaşmış ışık
Damlalarıyla
Geceyi bile ağırlaştıran
Kent

ÖZGÜR

İlk ışık çakar
Çakmaktaşı duvarda
Vurur tığ perdelerden
Uyandığın güne
Parmaklarında incirbalı, reçine
Uzan sabaha bırakılmış testiye
Denize açılan kapıdan
Sen çık güneş girerken içeriye
Ver kasıklarına yapışmış
Gecenin ıslaklığını
Katılsın sınırsız dünyanın
Dölüne
Her yanında çalkanan bu su

Ama romanlarında, robotları değil de daha az gelişmiş, geleneksel makineleri anlatan yazarlar da vardır.

Örneğin Gladkov, bir romanının, "Makinalar" başlığını taşıyan bölümünde, bu nesnelerden bakınız nasıl söz eder:

"Karanlık ve uzun tünelleri geçti Gleb, makinaların bulunduğu kesime çıktı. Güneşin ışığı burada daha aydınlık hatlar çiziyordu. Fayans kaplı duvarlar. Yan yana duran Dizel motorları altın ve gümüş renklerle şekillenen siyah mermerli putlara benziyorlar. Hepsi de bütün ağır sessizlikleri içinde pırıl pırıl. Hepsi ayakta, çalışmaya hazır, bekliyorlar. Öyle güvenli bir duruşları var ki, dokunsanız hemen çalışacaklarmış, hemen o anda madenleri işleyeceklermiş duygusu yerleşiyor insanda. Çarklar ve kayışlar ileri atılmaya, çalışmaya hazır. Gleb, o yıllar boyu içinde yaşadığı yağlı ve kükürtlü dünyayı yeniden bulduğunu anlıyor. Dizel'ler her şeye hazır. Yakıt bekliyorlar sadece. Gleb makinaları teker teker okşadı eliyle.

(...)

"Bak, arkadaşım, bak hele şu şeytanlara. Güzel kızlardan bile temiz hepsi de.. Hani şöyle 'Başla, Brinza' deseler, bi söyleseler.. Bak o zaman nasıl çalışıyor

BAKIŞ

Bir gelmiş bir geçmiş
Uykumun arasında
Fırtına
Pencerenin önünde ıtırlar ezik
Yerde dalcıklar
Sapsarı dibi cevizin
İskele de yok yerinde
Gene de
İsketeler bitleniyor tozun içinde
Toprak çatlak
Kavruk dağlar bulutsuz göğe

SEYRAN

Neler devşirmedim
O hercai güzden
Bol şimşekli gök gürültülü
Sağnakların ardından
Gökkuşağı ayçalı sabahlar mı
Başlamadı
Uzak sevişmeler mi düşlemedim
Yanımda uyuyan bir kadından
Umarsız boz sürgün
Diye mi adlandırmadım kendimi
Yeni bir yaşam coşkusunun
Hışmına uğramışken
Bir başka eylülde şimdi
Diken diken bir mevsim
Sürüklenmekte

---

bunlar..

(...)

"Ben neden beraberim bunlarla? Ben de makinayım da ondan.. Kavganızı, döğüşünüzü, politikanızı, her şeyinizi şeytan götürsün.. Akıtacak kan bırakmayın isterseniz.. Beni rahat bırakın ama.. Umurumda mı sizin hikâyeleriniz? Ben bi kendimi bilirim, bi de şu makinaları.."

Yukarıdaki satırlarda yazarın, makinelere ne denli büyük, ne denli tutkulu bir sevgi ve sevecenlikle yaklaştığı bellidir.

Kimileri, yazımın başında değindiğim sanat - makine, dolayısıyla da sanatçı - makine karşıtlığından yola çıkarak, bir sanatçının, doğa, onun yumuşaklıkları dururken, demirleri, yapay nesneleri bunca sevmesini yadırgayabilir. Böyle bir yadırgama, hiç kuşkusuz, sanatçının, mutlaka edilgen bir duyarlılık içinde bulunan, romantik bir insan olduğu gibisinden, yanlış, daha doğrusu eksik, sınırlı bir sanat ve sanatçı imgesinden kaynaklanmaktadır.

Oysa görülmektedir ki, bu imge her zaman doğru, her sanatçı için geçerli değildir. Hiç kimse, belki kendileri tarafından bile, iç dünyaları tam olarak

anlaşılamayan bu insanların, bu sanatçıların kimileri, demirin mekaniğini, elektroniğin besbelli şaşmazlığını sevebilmekte, yapıtlarında bunları uzun uzadıya anlatabilmektedirler.

Kimi sanatçılar ise, makineleri, yapıtlarına konu etmenin ötesinde, bu işi, ödün vermez ve doğrusu ya, biraz da tek boyutlu bir kurama dönüştürmüşler, makineyi kutsal bir varlık olarak görmüşler, sanatın ona yönelmesi, onu konu edinmesi gerektiğini, oldukça kavgacı bir dille savunmuşlardır.

Bu gibiler arasında, Uluslararası Konstrüktrivist Sanat Grubu'nun yandaşlarından Van Doesburg'u ve Lissitzky'i sayabiliriz.

Berlinli sanatçı Hans Richter'in de içinde bulunduğu bu topluluğun, yüzyılın ilk çeyreği biterken yayımladığı bir bildiride, Van Doesburg'un şu sözlerini okuyoruz:

"Biz bugün — makinenin içerdiği güçleri esin kaynağı olarak benimseyen ve yücelten, duyarlığımızı yeni plastik yapıtlar üzerinde odaklayan kişiler — yeni bir makine estetiğinin çizgilerinin, aydınlanan ufukta mekanik bir kozmogoninin ilk armağanı olarak, plastik bir ifadeyle belirdiğini görüyoruz."

Lissitzky ise, birkaç yıl sonra, 1928'lerde, şunları söyleyecektir:

"Benim beşiğimi buhar makinası sallamıştır. (...) Madde ve ruh hemen itici güç sağlayan krank mili ile dolaysız bağlantı içindedir."

Ama, konuya böyle yaklaşanlar içinde, en aşırı, en köktenci tutum ve davranışı, gelecekçilikte (fütürizmde) ve bu akımı, 20 Şubat 1909'da, "Le Figaro"da yayımladığı bildirgeyle başlatan Mısır doğumlu İtalyan Emilio Filippo Tommaso Marinetti'de buluruz.

Marinetti, İtalyanlar'a özgü o ateşli yaratılışıyla, geçmişin kültürünün, sanatının, her şeyinin, bütünüyle yıkılması, müzelerin yakılması gerektiğini savunur ve savaşın en iyi şey, en büyük iyilik olduğunu ileri sürer.

Kendisi de her iki dünya savaşına katılmış ve ne yazık ki faşizmi, Mussolini'yi desteklemiş, sonra da Bellagio'da ölmüş olan bu çılgın adamın burada bizi ilgilendiren yönü, yeni sanatın, gelecekçi (fütürist) sanatın, harıl harıl çalışan makinelerin çıkardıkları gürültülerle, dumanlarla insanları alıp götüren çağdaş yaşamın, hızlı, devingen türküsünü söylemesini istemesidir.

Marinetti'ye göre, bu çağdaş yaşam, tekerlekleri, tersaneleri, lokomotifleri, uçaklarıyla güzeldir.

Makinenin sanatla, sanatın makineyle kurduğu ilişkiler süreci içinde belli bir yere sahip olduğunu daha önce gördüğümüz Naum Gabo, Theo Van Doesburg, Lissitzky, Marinetti ve yandaşlarının bu abartmalı, gösterişli gürültülü makineciliklerine,

"Bir güneş ışınına bakın, durağan güçlerin bu en durağan olanı, saniyede 300 kilometreden fazla hız yapıyor..."

diyerekten karşı çıkar ama, Marinetti, yukarıda sözünü ettiğim ünlü "Gelecekçilik Bildirgesi"nde, bir yarış otomobilinin, Somenderek adasında bulunmuş olan ünlü Nike yontusundan daha güzel olduğunu bar bar bağırarak makineyle sanatı, oldukça çarpık, ama aynı zamanda, oldukça da çapraşık bir biçimde karşı karşıya getiriverir ki, bana kalırsa, bu çapraşıklık üzerinde makineciler de, sanatçılar da, ama daha çok sanatçılar, biraz durmalıdırlar. □

FERRUH DOĞAN

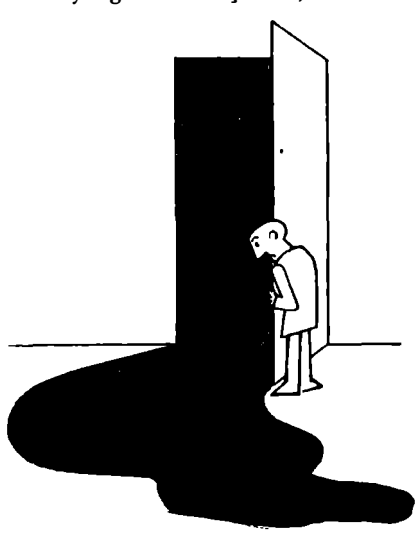
Nerede bir yanlışlık, nerede bir kötülük, nerede bir çirkinlik, nerede bir haksızlık varsa orada bir karikatür vardır. Karikatür bir savunmadır; yanlışa karşı doğruyu, çirkine karşı güzeli, kötüye karşı iyiyi, haksıza karşı haklıyı, savaşa karşı barışı savunur.

— Ferruh Doğan

Turgut Çeviker'in çeşitli kaynaklardan toplayıp birleştirdiği aşağıdaki kurgu-söyleşi Ferruh Doğan'ın, dolayısıyla karikatür sanatımızın düşünsel plandaki gelişim sürecini sergiliyor.

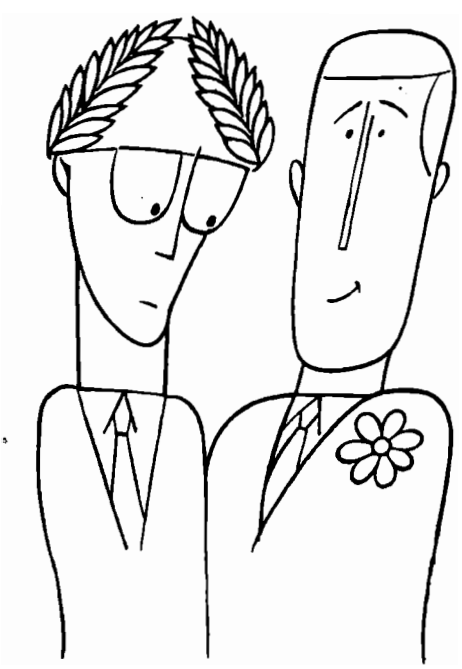
Karikatüre yaşımın çok ufak rakamlarında başladım... 1945'de ilk karikatürüm yayımlandı... Başlangıçta gerçek karikatür örneklerinden habersiz, etrafımda topluma karikatür diye yutturulan örnekleri taklit ile bir zaman avundum. Ancak şu birkaç yıl içinde karikatürün ne olduğunu ve ne yapmak gerektiğini anlayabildim... Önce karikatürün genel bir tarifini yapalım. Karikatür *"Çizgiyle mizah yapma sanatıdır"*... Tarifi unsurlarına ayırırsak, her sanatta olduğu gibi karikatürde de değişik inançlarla karşılaşırız. Çizgi ve mizah... Çizgi yönünden sanatçılarda türlü anlayışlar belirir. Kimi karikatürist, çizgide resmin ilkelerine uymayı, kimisi soyutlaşmayı, kimi hareketi, bir başkası ifadeyi; mizah yönünden de, kimi yalnız güldürmeyi, kimi düşündürmeyi, bir başkası eğlendirmeyi, hoş vakit geçirmeyi savunur. Fakat, bu değişik anlayışlar genel tarifin kesinliğini sarsmaz. Çizgi ve mizahın tarifinde ayrılanlar karikatürün, "çizgi ile mizah" olduğunda birleşirler... Benim karikatür anlayışıma gelince: Biraz önce anlattıklarıma göre, anlayışımı çizgi ve mizah yönünden açıklamam gerekiyor. Çizgi konusunda ben, karikatürde resmin ilkelerine uyulması inancına karşıyım. Karikatürdeki çizginin kendine göre ilkeleri olmalıdır. Karikatür başlangıçta çizgi yönünden resme, mizah yönünden de yazıya dayanıyordu. Geliştikçe bu ikisinden de kurtuluyor. Nitekim yakın yıllara kadar yazı karikatürün ayrılmaz ve yapıcı bir unsuru sanılırdı. Bugün yazıdan, karikatürü zayıflatan bir unsur diye söz açıyoruz. Bu olayı göz önünde tutarak, karikatürdeki çizginin resimden kurtulacağını kestirmek pek zor olmasa gerek. Sevgili Orhan Veli de bir zamanlar hayretle karşılanan, "Şiiri şairanelikten kurtaralım" sözü ile çok işler başarmıştı...

Şimdi gelelim mizah anlayışıma: Ben insanları koltukaltı ve tabanlarından kaşır gibi güldürmenin taraftarı değilim. Öteki sanatların bile, insanlığın daha iyi bir dünyaya kavuşması için toplumun itici kuvvetlerine yardım ettiği çağımızda, karikatür bu işi hepsinden daha iyi görebilir. Çünkü, karikatür



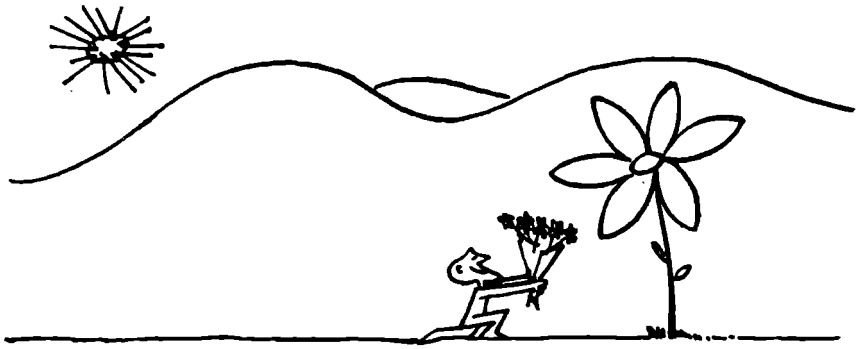
doğrudan doğruya halka seslenebilir.

Bundan önceki bir sorunuzda karikatürün tarifini yapmış ve "çizgiyle mizah yapma sanatı" demiştim. İşte bu gerçek karikatür anlayışını bizim nesil buldu. Bizden öncekiler bu tarife uygun eser vermediler mi? Verdiler elbet. Fakat tesadüfen. Biz de hep bu tarife uygun eserler mi veriyoruz? Ne gezer. Karikatürün altına yazı yazmaktan henüz kurtulamadık. Bizim neslin üstün tarafı, şuurlu olarak bu tarife uygun eser vermek için çabalamasıdır. Ben buna "Karikatür kavgası" diyorum. Bizden sonra gelenlerin de bize göre üstünlükleri olacak... Bugün, karikatür yazının ancak şu şekline katlanıyor: 1) Yazının çizgiden ayrı hiçbir manası olmadığı gibi, çizginin de yazıdan ayrılınca hiçbir manası kalmıyor. Bu tip karikatürde, nükte, çizgi ile yazının bileşiminden ortaya çıkıyor. 2) Yazı karikatürün adı oluyor. Karikatür, altında o yazı olmasa da kendi kendine yetiyor... Şekil ve konu yönünden de karikatürümüzde övünülecek bir gelişme var. Birçok sanatçılarımız alışılmış şekilleri yıkaıak yepyeni şekiller getirdiler karikatüre. Bunun yanında, konuda da eski neslin inemediği derinlikte eserler veriliyor. Gene eski neslin el atmadığı köy, insanlık, işsizlik gibi konularda karikatürler görüyoruz... İnanın bana, karikatürümüzü rahat rahat dünya piyasasına çıkarabiliriz... Karikatürdeki çizginin kendine göre ilkeleri olmalıdır... Gördüklerimizi değil, gördüklerimizden ne anlıyorsak onu çizmeliyiz... Mizah yolu ile tenkid halkın hiç yabancı olmadığı bir silahtır. Toplumun bağrına çökmüş fetişlerin yıkılmasında ilerlemeye çalışan geri kuvvetlerin iç yüzlerinin açıklanmasında mizah en etkili rolü oynayabilir. Toplumsal yoldan evrenselliğe ulaşmak, halka karşı olan her şeyi hicveden konuları bunlara en uygun, en yeni çizgilerle çizmek... İşte karikatür anlayışımın özeti... İleri sanattan ne anladığımızı açıklamalıyız: Bu da dünyayı tanıyan ve daha iyi bir hale getirmeye çalışan sanattır. Bu yolda bilim ile sanat arasındaki ayrılık bilimin bu görevini mefhumlara dayanarak yapmasına karşılık sanatın bunu yaşayan kişisel şekillerle yapmasıdır. (Yeditepe/1.9.1953)...



Batılılaşmanın etkiden çok, taklide dayandığı toplumumuzda sanatçının da diğer alanlar ile birlikte batılılaşmanın şuuruna varması gerekmektedir. Genç yaşta kabiliyetlerini gösteren karikatür sanatçılarımızın hepsinin kendilerine has özellikleri vardır. Biz bu gerçeğe dayanarak, bu neslin evrensel bir Türk karikatürü yaratacağına inanıyoruz... (Tef Karikatüristleri Albümü/1955/ Önsöz'den)

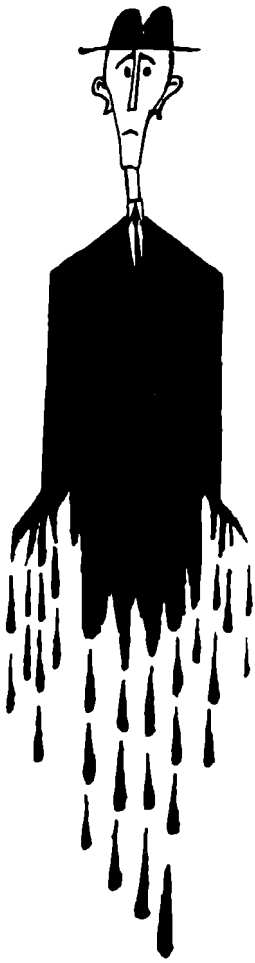
Gazete karikatüristi her şeyden önce günlük ve sosyal meseleler üzerinde düşünüp eser vermeye; okuyucuyu beşeri hadiseler üzerinde durmaya sevketmeye mecburdur. Okuyucunun sadece gülmesi, eğlenmesi şart değildir. Karikatür afyon değildir... Eskiden köylü tipi, sadece saf, bön, insanı güldürücü bir unsur olarak canlandırılırdı. Şimdi öyle değil. Köy, köylü, fakir, zengin; kısaca şu kurulu düzenin bütün unsurları karikatürün mevzuuna dahildir... (Vatan/



7.7.1955)... Türk karikatürü, her zaman olduğu gibi bugün de batı karikatürünün etkisinde... Gönül ister ki, bu etkide kalmasın. Yalnız, Türk karikatürünün batı karikatüründen üstün bir yönü var: sosyal konuları ele alan karikatürler... (Cumhuriyet... Nisan 1955)

Yaşadığımla kafamdakilerin çelişmesi karikatürlerimi yaratıyor... Karikatür bütün sanatların etkilediği kadar toplumu etkiler. Şöyle de diyebiliriz; Sanat kimliği ile bir etki yaparsa yapar, diğer etkileri geçicidir. Örneğin gününde çok ün yapmış bir siyasi karikatür onu gerektiren koşullar ortadan kalktığı zaman kendisi de ortadan kalkar... Nasıl gördüğümüz bir tabloyu, heykeli başkasına anlatamıyor, tarif edemiyor, nakledemiyorsanız karikatür de böyle olmalı. Ancak görmekle anlamalı, zevkine varmalısınız. Eski karikatürler çizgilenmiş fıkralar idi. Karikatürü görmesek bile anlatılanla yetinebiliyorduk... Türkiye'nin batılılaşma hareketleri içinde en başarılısı, galiba, karikatür oldu... Türkiye'de karikatür halk kitlelerine yayılan, mal olan bir sanat. Tasvirin, resmin geçmişte günah sayılmasına rağmen... Bu da karikatürün gazetelerdeki önemli durumundan geliyor. Yazarların bile sustukları zamanlarda karikatüristler çizgileriyle konuşuyorlar... Yeni karikatür özelden çok genel konuları, bütün insanlığı ilgilendiren konuları işlemeye çalışıyor... böylece kalıcılığa doğru gidiyor... (Akşam/4.6.1957)

Sanat, genel olarak estetik duyguyu yanıtlayan, okşayan, biçimler ve bağlantılar diye tanımlanırsa, karikatür sanatında da çizgide humour bağlantısı bu estetik okşamayı yapar... Son yılların günlük olaylarını yansıtırken amacımız, imkân nispetinde soyuta kaçabilmek olmuştur. Biz, bir fikriyatın karikatürünü yapmaya çalışıyoruz. Asıl, temel nedenlere, soyut düşüncelere hücum ediyoruz. Bir şahsın karikatürünü çizmek, bir şahsa hücum etmek değildir amacımız. Politikacıyı, politika anlayışını hicvediyoruz. Kurulu düzene karşı geliyoruz. İşte bu yüzden bir soyut politikacı tipi doğdu. Hep onu anlatmaya çalışıyoruz. Bir de iktisadi, siyasi, sosyal durumu inceliyoruz. Gazete karikatürü olarak da mümkün olduğu kadar soyuta ve genellemeye gitmeye çalışıyoruz... (Vatan/8.2.1962)... Güzel karikatür yapmak. Ama güzel karikatür yapmak... Diğer sanatlar için geçerli olan bütün kurallar karikatür için de geçerlidir. Bence karikatürcü de diğer sanat kollarında da uğraşı olanlar da bu "güzel" amacından şaşmamalı. Ama insan olarak bir namus savaşında gün gelir dağa da çıkılır, yeraltına da girilir. Kıyasıya bir kavga gerekir, bütün varlığınla katılırsın. Bunu doğru yapmaya çalışırsın. Ama dağda yapacağın işle, masada yapacağın işi karıştırırsan komiklik çıkar ortaya. Ben ilericilik yapmaya çalışan karikatürcü yerine, karikatür yapan sanatçıyı ilerici bulurum... Bir ülkenin diğer kurumları hangi seviyede ise basını da o kadardır... Basında oynanan oyunlar, diğer kurumlarda oynanan oyunlardan daha temiz değildir. Bizim karikatürcü kuşağı basınla yetişti. Ama gelişmesini basının dışında yapıyor şim-



di... Basın bir sanayi olma yolunda, kendi kanununa çok uygun olarak. Basın bu aşamasında başka nitelikte yazıcı ve çizgici yaratacak, yaratıyor da. Bunu kınamamak gerek... (Yeni Gün/ 13.12.1970) Basın doğurduTürk karikatürünü böylesine gürbüz ve şimdi yine kendi çocuğunu basın boğuyor... Bana öyle geliyor ki, sosyal yapının eleştirisine biz herkesten önce başladık... (Cumhuriyet/24.11.1970)

İnsan ilişkilerini, toplum sorunlarını çizgileri ile eleştiren sanatçı karikatürcülerin yanı sıra, basının bir kolu olarak politikayı, günlük yaşamın hafif, eğlendirici şakalarını konu alan karikatürcüler çoğunluktadır... (Başlangıcından Bugüne Türk Karikatürü/Cem, Yay/Önsöz'den /1971) Karikatür dünyasının çağdaş girişimlerini şöyle kabataslak sıralayabiliriz: Yalnız kaba güldürü niteliğinden uzaklaşma, şekil denemeleri... sözden çok göze seslenmek... (Birlik Gazetesi/Üsküp/ 26.8.1971)

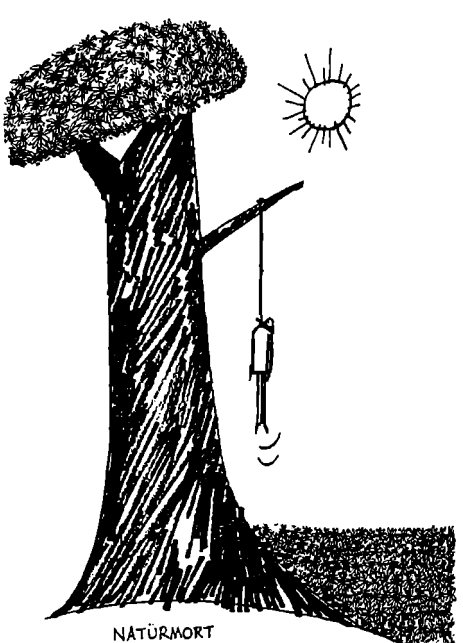
Benim için karikatür *çizgide mizah yapma sanatıdır.* Bu sanatı salt güldürmekten başka türlü anlıyorum. İnsanın, toplumun, doğanın çelişkilerini çizgi dili ile anlatmaktır amacım. Çok moda olan Kara mizah'ın gaddar ve kaba olanından yana değilim, Kara da olsa sıcak, ince, duygulandırıcı bir mizah yapmaya çalışıyorum. Çünkü mizah benim için, umut demektir... (M. Sanat Dergisi/31.3.1973/F. Doğan'ın İtalya/ Bordighera'da kazandığı birincilik ödülü ile ilgili Roma radyosundaki konuşmasından)... Ancak Türk basınının nitelik değiştirmesi, karikatürcüyü; "ne içindeyim basının ne de büsbütün dışında" durumuna getirdi 50'nci yılı kutlarken... (M. Sanat Dergisi/Cumhuriyet'in 50'nci yılı karikatür sanatı değerlendirme yazısı/2.11.1973)

İlk albümüm "Asrileşen Köy" adı ile 1956'da yayımlandı.1950'lerden sonra DP 'nin köye yaklaşımı oy deposu olarak gördüğü köye eline geçen dış yardım olanağını, birtakım teknik araç ve gereçleri, kredileri, tüketim amacıyla yığmak oldu. Bu araçlara bağlı olarak da köye yeni adetler, davranışlar girdi. Böylece bir yabancılaşma sorunu ortaya çıktı. İşte Asrileşen Köy'de bu yabancılaşmanın mizahını çizgi dili ile yakalamaya çalıştım... "Çizgili Dünya", 13 yılın birikimi idi. Gazete ve dergilerde çizdiğim birbirleriyle bütünleşen karikatürlerimle dünya ile insanın yabancılaşmasını yorumlamaya çalıştım o kitabımda... Çoğunlukla bir konuyu çizgi ile düşünürken o konunun yabancılaşması yakalanıyor, benim için. "Sergi" kitabımda, yurdumuzun — yalnız yurdumuzun değil — bağlı olarak dünyamızın da son yıllarında geçirdiği buna-

lımları; kent ve insan, yönetenyönetileri, sayılar ve insanlar, kitap düşmanlığı, insana yapılan insanlığa yakışmayan eziyetler... Bunları sergilemeye çalıştım. Çağımızda hâlâ bu olayları bir sergi gezer gibi görüyoruz da, seyirci kalıyoruz gene de... Seyirci kalmak da onursuzluktur. Kişinin kendi onuru sandığı, insanoğlu onurlu olduğu zaman vardır... ya da insanın onuru için savaştığı zaman vardır... Karikatür sanatı yeni bir sanat, ya da çok eski bir sanat... Her ikisi de geçerli... Mizah sanatı çizgi ile öteden beri yapılmış... resim sanatına karışmış... Grafik sanatlara karışıyor. Haberleşme araçlarından biri... Karikatüre "nükteli haber" diyorlar, şimdi... Örneğin: Çizgide mizah sanatı, dedik; yeni kara mizah akımı, söze dayalı bir karikatür yarattı... bir sanatçı çıkıyor. Sözle, çizgi romanla mizah yapıyor; fotoğrafı kullanıyor, mask kullanıyor, plastik bir takım şekiller yaratıyor,bunlarla kendine özgü bir dünya yaratıyor... al sana mizah, al sana karikatür diyor. Hangi sanata kesin tanımlar konabilir ki... (Halkçı/9.1.1974)

Karikatürcü günlük karikatür yaparken de yaratıcıdır... Çelişkileri çizgileşen gülmece biçimiyle halka yansıtır. Bütünlüğü olan bir karikatürcünün (öz ve biçim yönünden) günlük gazeteye çizmesiyle sanatının niteliğini kaybedeceği kanısında değilim... Son yıllarda müthiş bir patlama var bu alanda. Yüzlerce diyebileceğim karikatürcü belirdi. Bu gençler çok bilinçli; mesleğin püf noktalarını yakalıyorlar... Bu da toplumumuzun patlama noktasına gelmiş geçiş döneminin doğal sonucu sanıyorum. Yanıbaşında arkadaşı vurulanlar, sokaklarda coplananlar, işgale uğramış öğretim kurumlarının öğrencileri kaleme kâğıda sarılıp karikatür yapıyorlar. Çünkü karikatür bütün zamanlarda en etkin silah. Bu birikimden çok usta karikatürcüler çıkacak. Buna inanıyorum... (Vatan/15.4.1976)

Önce karikatürcü kitap sahibi olur. Bir keyiftir bir sanatçı için. Çok değişik yerlere çizdiği, dağılmış karikatürlerini izleyicilerine sunar. Kitaplığa girer karikatürcü... Yeni yetişen karikatürcüler kolaylıkla izleyebilirler, gerektiğinde başvurabilecekleri birer kaynak olur albümler... Çeviri gerektirmediğinden yabancı ülkelere, birinci elden karikatürcülere ve yayın organlarına ulaşır, karikatürcünün tanınmasında,tanıtılmasında yararlı olur. Siyasal ya da sanatsal araştırmacılar için kaynak olur. Karikatür albümleri, kitapları bu sanatın sürekliliğini, kalıcılığını sağlar, bir bakıma... Ama ülkemizde bu alan, karikatür albümü ya da kitapları basımı alanı çok yetersiz. Hele şimdilerde, dış ülkelerdeki karikatür yayımı sözcüğün tam anlamıyla "furya". Lüks basımlar, tek konu üstüne çizilmiş karikatürlerin toplu basımları, birkaç karikatürcünün birleştirdiği albümler... Kesintisiz bir yayın var karikatür alanında... Özetle, ne söyleyeceksem bunu çizgide söyleyecektim... Bu oluşumu ne denli gerçekleştirebiliyorum? Bunu kendimle de tartışıyorum. Bir de şunu söyleyeyim, değişim tükenmez... (Milliyet Sanat Dergisi/ 18.6.1979) *(Türkiye Yazıları'ndan)*



ANLATI YALAN SÖYLEME SANATI MIDIR?

Mario Vargas Llosa

İlk öykümü yazdığımdan bu yana, yazdıklarımın "gerçek olup olmadığı" sorusuyla karşılaşmışımdır hep. Gerçi verdiğim yanıtlar bu soruyu soranların merakını gidermiştir zaman zaman, ama yanıtım ne denli içten olursa olsun ben pek de açık seçik sayılmayacak bir şey söylemiş olmanın verdiği bir tedirginlikle baş başa kalmışımdır.

Bir romanda anlatılanın gerçek mi, yoksa düzmece mi olduğu sorunu, kimilerinin gözünde o romanın iyi mi, yoksa kötü mü olduğu sorunu kadar önemlidir. Birçok okur, bilinçli ya da bilinçsizce, bu iki sorunu birbirine bağlı görür.

Doğrusu, romanlar gerçekten de yalan söylerler, bir başka deyişle yalan söylemeden edemezler, ama bu sorunun yalnızca bir yanıdır. Öte yandan, romanlar, yalan söylemekle, ancak örtük bir biçimde dile getirilebilecek bir gerçeği, başka bir kılığa büründürerek dile getirirler. Bu açıklama biraz karışık görünebilir. Oysa gerçekte çok açıktır. İnsanlar durumlarından hoşnut değildirler; zengini ve yoksuluyla, akıllısı ve akılsızıyla, ünlüsü ve ünsüzüyle hemen bütün insanlar kendi yaşamlarından değişik bir yaşamın özlemini çekerler. Anlatı, bu isteği (beceriyle) karşılamak için ortaya çıkmıştır. Anlatı, sahip olmamayı kendilerine yediremedikleri yaşamları insanlara sağlamak için yazılır ve okunur. Her romanın özünde bir boyuneğmeme ve istek öğesi vardır.

Roman, yaşamı anlatmak için değil, ona bir şeyler ekleyerek yaşamı dönüştürmek için yazılır. Bütün romancılar gerçekliği yeniden yaratırlar; ama kimi bunu gerçekliği genişleterek yapar, kimi daraltarak. Romancının, tutkularını somutlaştırarak yaşama yaptığı bu ince ya da kaba eklemeler, bir anlatı yapıtının özgünlüğünü oluşturur. Bir anlatı yapıtının sağlamlığı, genel bir gereksinimi ne denli eksiksiz dile getirdiğine ve yanlarından ayrılmayan gizli şeytanlarını zaman ve mekân aracılığıyla o kaçak yaşama sızmalarla özdeşleyebilen okurların sayısına bağlıdır. Ben romanlarımda gerçek anılarla birebir bağlantı kurmaya kalkışabilir miydim? Elbette. Ne var ki, gerçek olayları anlatmak ve yaşamöykülerinin kalıplarına cuk oturan insanları betimlemek gibi çok sıkıcı bir işin üstesinden gelseydim bile, romanlarım şimdi olduklarından ne daha az gerçek olurlardı, ne de daha az düzmece.

Temelde, bir anlatı yapıtının doğru mu, yoksa yalan mı söylediğini belirleyen, anlatılan öykü değildir; yaşanmış değil, yazılmış olmasıdır; canlı yaşantılardan değil, sözcüklerden oluşmasıdır. Sözcüklere aktarılan eylemler köklü bir değişimden geçer. Bir gerçeklik vardır, örneğin katıldığım kanlı savaş, sevdiğim kızın Gotik profili; ama o gerçekliği tanımlayan imler sayısızdır. Romancı, bunlardan birini seçip ötekileri bir yana bırakmakla, tanımladığı şeyin sonsuz sayıdaki olasılık ya da değişkilerinden birinden yana çıkar, ötekileri tümden yok sayar. Demek, romancı doğayı değiştirir, *tanımlayan tanımlanan* olur.

Burada yalnızca, benim de bağlı olduğum ve romanlarında okurların kendi gerçeklik deneyimlerine bakarak akla uygun sayabilecekleri olayları anlatan okul ya da gelenekten, gerçekçi yazarın durumundan söz ediyorum. Nitekim, gerçeklik ile anlatı arasındaki ilişki, uzlaşmaz ve gerçekte var olmayan dünyaları anlatan düşlemci akımdan bir romancı için sorun bile sayılmayabilir. Gerçi onun için de vardır böyle bir sorun, ama bir başka biçimde. Düşlemsel edebiyatın "gerçekdışılığı", okurun gözünde, bir simge ya da alegoriye dönüşür; başka bir deyişle, okurun gerçek yaşamda da olabilir diye düşünebileceği gerçekliklerin, yaşantıların bir sunuluşuna dönüşür. Burada önemli olan şudur: Anlatılan öykünün "gerçekçi" ya da "düşlemsel" oluşu, anlatıda doğru ile yalan arasındaki sınır çizgisini belirlemez.

Bu ilk değişimin — sözcüklerin olaylara damgasını vurmasının — yanı sıra hiç de daha az önemli olmayan bir başka değişim vardır: Zamanın değişimi. Gerçek yaşam durmaksızın akıp gider, düzenden yoksundur, karmakarışıktır, her öykü bütün öteki öykülerle iç içedir, dolayısıyla da ne başı vardır ne sonu. Oysa bir anlatı yapıtında yaşam, o başdöndürücü düzensizliğin bir düzen, bir sıralama, bir neden-sonuç ilişkisi, bir baş ve son edindiği bir öykünmedir. Bir romanın çevrenini belirleyen yalnızca yazıldığı dil değildir; zamansal tasarımı, varoluşun bu zamansal tasarım içinde nasıl soluk alıp verdiği, duraklayış ve hızlanışları, anlatıcının anlatılan zamanı tanımlamak için kullandığı zamandizinsel süreç de belirler bir romanın çevrenini.

Sözcükler ile olaylar arasında bir uzaklık varsa, gerçek zaman ile anlatısal zaman arasında bir uçurum vardır. Romansal zaman, belirli ruhsal etkiler elde etmek için yaratılmış bir araçtır. Romansal zamanda geçmiş şimdiden sonra, sonuç nedenden önce gelebilir. Ya da yakın geçmişe, anlatıcının bulunduğu zamana bir türlü erişmeyen bir uzak geçmiş olabilir. Samuel Beckett'ın anlatısal yapıtlarında olduğu gibi, geçmişi ve geleceği olmayan, başsız sonsuz bir şimdi de olabilir. Ya da Faulkner'ın *Ses ve Öfke*'sinde olduğu gibi, geçmiş, şimdi ve geleceğin birbirlerini tüketerek bir arada var oldukları bir labirent.

Romanların bir başı, bir sonu vardır; gevşek örgülü ve düzensiz romanlarda bile yaşam ayrımsanabilen bir anlam kazanır, çünkü içinde bulunduğumuz gerçek yaşamın hiçbir zaman sağlamadığı bir bakış sunulur romanda. Romandaki bu düzen bir buluştur; romancının, başka bir deyişle gerçekte düzeltmekte olduğu yaşamı yeniden yaratmak üzere ortaya atılan o gözbağcının bir eklemesidir. Anlatı, kimi zaman ince, kimileyin kaba bir biçimde yaşama ihanet eder; yaşamı, daha küçük bir çapa indirgeyen ve okurun erişebileceği bir yere yerleştiren bir sözcükler dokusuyla sarıp sarmalar. Böylece okur, romandaki yaşamı uslamlayabilir, anlayabilir ve en önemlisi gerçek yaşamda kendisine bağışlanmayan bir dokunulmazlıkla yaşayabilir.

Öyleyse, bir anlatı yapıtı ile bir gazete haberi ya da bir tarih kitabı arasında nasıl bir ayrım vardır? Gazete haberi ve tarih kitabı da sözcüklerden oluşmaz mı? Onlar da, o sınırsız akışı, gerçek zamanı, öykülerinin yapay zamanıyla sarıp sarmalamazlar mı? Bu, gerçeğe yaklaşımda bir karşıt sistemler sorunudur: Roman, yaşama başkaldırır ve onu aşar; öteki türlerse hep kölesidir yaşamın. Doğru ya da yalan kavramı, bu iki durumda değişik işleyişler gösterir. Gazetecilik ya da tarihte, yazılan ile onun yansıttığı gerçeklik arasındaki karşılıklı ilişkiye bağlıdır bu; yazılan, gerçekliğe ne denli yakınsa o ölçüde doğrudur, ne denli uzaksa o ölçüde yalandır. Oysa *Savaş ve Barış*'taki tarihsel yanılgıları Napolyon Savaşları açısından belgelerle ortaya koymaya çalışmak boş bir çabadan başka bir şey değildir. Çünkü olgulara bağlı değildir romanın doğruluğu.

Neye bağlıdır öyleyse? Kendi inandırma gücüne, kendi düşleminin iletişim gücüne, kendi büyüsünün becerisine. Her iyi roman doğru söyler, her kötü roman yalan. Çünkü bir romanın "doğru söylemesi", okurun bir yanılsamayı yaşamasını

Turgay Fişekçi

GÜZ BALOSU

Gök teri ince iplikler gibi sarkan yağmurlu günleri güzün
Duvarlarda kırmızı, sarı sarmaşıklar
Düğün gecesi sabahının solgun fenerleri
Tanımadığım bir dünyadayım
Günaydınsız, gülümsemesiz insanlarla sarmaş dolaş bir otobüste

Bir han odasında işim, dosyalar hazırlarım
Belki yıllar geçecek bilmeden bir ekineğin ...il yapıldığını
Dalında da böyle terkedilmiş ve yaşlı mı meyvaları
Hiç kokmaz mı tenleri artık canlılığını yitirmiş gibi
Dünyaya ait hiçbir şeyi çekmeyen yalnız benim bedenim mi

Her gün bir kızı beklerim bu han odasında
Çıkıp gelir akşamüzeri, mitral stenozlu sevdiğim soluk soluğa merdivenleri
Yanaklarında hastalığının allığı, dudakları mor
Bir ışıyan gözleri

Arkadaşlarımla karşılaşmaktan korkarak geçerim sokakları
Bir yabancı gibi dolaşıyorum
On yıldır benim olan bu kentte
Onu en çok sevmeleri kimselere bırakmadım on yılda
Duvarlarına verip sırtımı, geceler boyu yıldızlarının saçlarını taradım
balıklarının pullarıdır yüzümde kalmışsa bir ışık
Bir komşu armağanıydı
III. Selim'in ağaçlarından toplayıp pasta yaptığımız kızılcık

Arkadaşlarımla karşılaşmaktan korkarak geçerim sokakları
Dünyaya ait hiçbir şeyi çekmeyen yalnız benim bedenim mi
Düşlerimde incecik bir kan, demirler arasından sızar
Uzak, tanıdık yüzlere götürüp bırakır beni

---

sağlaması demektir. Bir romanın "yalan söylemesi" ise, bu aldatmacayı becerememesi demektir. Öyleyse roman, ahlakdışı bir türdür; daha doğrusu, romanın ahlakı benzersizdir, doğru ile yalanın salt estetik kavramlar oldukları bir ahlaktır.

Buraya kadar söylediklerime bakarak, anlatının gelişigüzel bir uydurma, anlamsız bir hokkabazlık olduğunu düşünebilirsiniz. Oysa tam tersine, ne kadar çılgınca olursa olsun, anlatının kökleri insan yaşantısının derinliklerindedir; anlatı bir yandan besinini insan yaşantısından alır, öte yandan insan yaşantısını besler. Anlatı tarihinde sık sık karşılaşılan tehlikelerden biri de, romanda söyleneni harfi

harfine benimsemekten, yaşamın romancıların anlattığı gibi olduğuna inanmaktan kaynaklanır. Şövalyelik kitaplarıyla aklını bozan Don Kişot, yeldeğirmenleriyle çarpışmak üzere yollara düşer. Flaubert'in roman kişisi Emma Bovary, okuduğu romantik romanların kadın kahramanları gibi olmaya kalkışmasa, o acıklı sonla karşılaşmayacaktır.

Roman okurken yalnızca kendimiz değilizdir, aynı zamanda romancının bizi aralarına götürdüğü o büyülü varlıklarızdır. Bir değişimdir bu; yaşamımızın boğucu dar geçiti açılıverir ve başkaları olmak için, anlatının bizim yaşantımıza dönüştürdüğü başkalarının yaşantılarını yaşamak için ileri atılırız. Olağanüstü bir düş, düşlemin ta kendisi diyebileceğimiz anlatı, yalnız tek bir yaşama sahip olmak ile binlerce yaşamın özlemini çekme yeteneği arasındaki korkunç bölünmüşlüğün yükü altında ezilen bizleri bütünler. Gerçek yaşam ile gerçek yaşamın daha zengin ve daha çeşitli olmasını isteyen özlemler ve düşlemler arasındaki uçurum, anlatının dünyasıdır.

Her anlatı yapıtının yüreğinde bir protesto ateşi yanar. Yazarları onları kendileri yaşayamadıkları için yaratmışlardır; okurlar (ve inananlar) ise bu düşsel yaratıklarda kendi yaşamlarını zenginleştirecek yüzleri ve serüvenleri bulurlar. İşte anlatıda, yalanlarla, kendimiz olan yalanlarla, bizi avutan ve özlemlerimizi, sıkıntılarımızı dindiren yalanlarla dile getirilen doğru budur. Öyleyse, bir romanın bağrından doğduğu topluma ilişkin tanıklığı ne ölçüde güvenilirdir? O insanlar gerçekten öyle midirler? Nasıl olmak istedikleri açısından, sevgilerini, acılarını, sevinçlerini nasıl düşledikleri açısından bakarsak, öyledirler. Bu yalanlar, onların yaşamlarından çok, esin perilerinin, onları kendilerinden geçirten ve sürdükleri yaşamı daha dayanılır kılan düşlerin tanığıdır. Bir çağ, yalnızca etten kemikten insanlarla değil, aynı zamanda onları sınırlayan engelleri kırmak için dönüştürüldükleri düşsel yaratıklarla da vardır.

Romanlardaki yalanlar boşuna değildir, yaşamın yetersizliklerinin yerini doldururlar. Bu yüzden, yaşam kusursuz ve eksiksiz göründüğü zaman, insanlar tümden bağlandıkları bir inançla yazgılarına boyun eğdikleri zaman, romanın elinden hiçbir şey gelmez. Dinsel kültürler şiir ve tiyatro üretir, ama roman üretmez. Anlatı, inancın belli bir bunalıma uğradığı, bir şeye inanmanın gerekli olduğu, yazgıya boyun eğmiş ve saltık tek bir görüşün yerini paramparça olmuş bir görüşün, yaşadığımız dünyaya ve öbür dünyaya ilişkin bir kuşkunun aldığı toplumların sanatıdır.

Her roman, ahlakdışı olmasının yanı sıra, özünde belirli bir kuşkuculuk taşır. Dinsel kültür bunalıma düştüğünde, yaşam her türlü bağlayıcı tasarım, dogma ve kuraldan yoksun görünür ve bir kargaşaya dönüşür. İşte bu durum, anlatı için biçilmiş kaftandır. Anlatının kurduğu yapay düzenler, sığınak ve güvenlik sunar, gerçek yaşamın kışkırttığı, ama karşılayamadığı ve yok edemediği istek ve korkuların özgürce ortaya dökülmesini sağlar. Anlatı, yaşamın geçici yedeğidir. Gerçekliğe geri dönüş, acımasız bir yoksullaşmadır nerdeyse, düşlediğimiz gibi olmadığımızın doğrulanmasıdır. Bu da, düşgücünü mahmuzlamakla anlatının insan doyumsuzluğunu hem geçici olarak yatıştırdığı, hem de kışkırttığı anlamına gelir.

Çeviren: Celâl Üster

Mario Vargas Llosa (d.1936) Perulu bir romancıdır. Birbiri ardına yayımladığı yapıtlarıyla genç yaşta uluslararası bir üne ermiştir. "Yazarların görevi, halka dünyanın her zaman kötü olduğunu, yaşamın her zaman değiştirilmesi gerektiğini anlatmaktır," diyen Llosa, ülkesine övgüler düzen romancılara güvenilemeyeceği görüşünü savunur.

KIYAMET KİTAPLARI

Bruce Chatwin

Tolstoy'un o umutsuz "Ya şimdi, ne yapabiliriz?" sorusunu aklıma getiren o kadar çok şey var ki günümüzde. 1984'ün şu son aylarında herhangi bir şey yazmak, gerçekten de neye yarar? Suskunluğun günahı ne? Kitaplarının 1935'te okunacağını Stendhal, 1835 yılında büyük bir rahatlıkla öne sürebiliyordu. Oysa bugün, kitaplarının 2084'te de okunacağı müjdesini vermeye hangi yaşayan yazar cesaret edebilir? Okuyucuların, kitapların, hatta okumayı özendiren bir dünyanın gelecekte var olacağını kim söyleyebilir?

Günümüzde kıyamet, tıkırında giden ve bol para getiren bir iş. 1974'te, bir Londra gazetesinde çalıştığım dönemde, yazı işleri müdürümüz, George Orwell'le ilgili, "On Yıl Kaldı" başlıklı bir makaleyle okuyuculara azıcık kıyamet korkusu aşılamaya çalışmıştı. — On Yıl Kaldı'dan, Büyük Birader, Mutlak diktatörlük ve Sürekli dünya savaşının on yıl öncesini anlamak gerekiyordu. Oysa biz, bütün bunlar yerine, en azından İngiltere için, Maluin ya da Falkland adlarıyla ünlü, kayalıklı birkaç ada uğruna çıkarılan savaş ile Bayan Theatcher'a layık görüldük.

Orwell'in fütürist başlığının kitabın yazıldığı yıl olan 1948'in ters çevrilmesinden ibaret olduğu ve Orwell'in kitabın yayımlanış yılı olan 1949'u az kalsın 1994 olarak değiştirmeye kalkıştığı, yazı işleri müdürümüzün aklına gelmemiş olacaktı. Sendika başkanımız Len Murray'nin geçtiğimiz sonbaharda belirttiği gibi, "Hiçbir yıl, bu kadar önceden bunca lanetlenmemiştir..." herhalde.

Bu çeşit kehanet kitaplarının anlamsız ve yüzeysel kalmaya ne kadar yatkın olduklarını, 1984 yılında tanık olunacak olayların kanıtlayacağı umuduyla yaşayanlar içinde ben de vardım. Orwell'in kusursuz gazeteciliğine söyleyecek sözüm yok. *Katalonya'ya Övgü*'sü, son yüzyılın en büyük yapıtlarından biri. Ama insanın ahlak anlayışının ve dilinin, işkence altında, bütünüyle tersine dönebileceği fikri ile *1984*'e şiddetle karşı çıkıyorum. Orwell, *1984*'ü yazarken ölüm döşeğindeydi. Diktatörlük şu ya da bu biçimde hayat arkadaşımız olmayı sürdürdüğüne göre, ben, kitabı, önce 1930-40 yıllarında görülen diktatörlüklerin bir alegorisi, sonra da, ölüm döşeğindeki bir hastanın korkularının göstergesi olarak okumayı yeğliyorum. Orwell'i, bu çeşit kehanetlerin pekâlâ kendiliğinden oluşabileceğini, gidişatı basbayağı değiştirebileceğini ve hayatın sanatı bile bile taklit etmeye kalkışabileceğini anlayamamış olmakla suçlamak güç — ama gene de kızıyorum ona.

Fantastik ve fütürist yapıtların bu kadar çok okunmasının bir başka nedeni de, şu ya da bu kesimin bu yapıtları kendi yararına, ucuz tarafından kullanmasında yatıyor. Şahsen benim, bu edebi türe alerjim var. Gezegenlerarası uzamda, bizden daha namuslu, ya da daha şeytani birtakım yaratıkların bulunduğunu konu alan romanları okumadım değil, gelgelelim ilk bölümden öteye geçemedim bir türlü. Taşlama türünde yazılmış hayvan hikâyelerine de, en az ötekiler kadar alerjim var. Avrupa'da hayvan dostu olarak tanınan İngilizler'in pek rağbet ettikleri bir tür bu. Ama yazarın biri çıkıp bir tavşanın ağzından bana insan doğası üzerine, birtakım şeyler anlatmaya kalkıştığında, tepkim hazır: "Anlaşıldı, bu adamın tenceresinde iyi yemek pişmiyor..." diyorum.

Orwell'in *Hayvanlar Çiftliği*'nden tad almayışımın nedeni bu işte. 1970 yılıydı, bir gün, Kâbil'deki İngiliz Sefareti'nde *Hayvanlar Çiftliği* ciltleriyle dolu bir oda gördüm. Bilindiği gibi, *Hayvanlar Çiftliği*, politikacıların domuz kılığına sokulduğu antimarxist bir taşlama. Bu kitaplar, İngiliz hükümetinin, Afganistan okullarındaki İngilizce eğitimine katkısını temsil ediyor, dedilerdi. "Domuzlar, öyle mi! Bir İslam ülkesinde üstelik!" diye haykırmıştım. "Bu tür propagandaların aleyhinize işleyebileceği hiç aklınıza gelmedi mi?" Kültür Ataşesi yapılacak bir şey olmadığını belirterek omuz silkmekle yetinmişti.

Kanımca, Orwell'in iki kitabı da hoşa giden bir kötümserliktedir. *1984*'ün, yılın en çok satılan kitaplar listesinde yer aldığını söylemekle, umarım yukarıda çizdiğim tabloyu daha fazla karartmıyorum.

Sayıların simgesel anlamıyla, rakamlara fazla bel bağlanan, boşinançların kol gezdiği bir çağda yaşıyoruz. İçimde kötü bir his var: Korkarım 1984 yılı bir provadan ibaret kalacak: Kitle iletişim araçlarının "2000 yılı için geriye sayma" komutunu ele geçirmesinin hemen ardından beklenilmesi gereken histerik taşkınlığın bir provası... Bir o kadar korktuğum bir başka husus da, gelecek on yılda görülecek hayvan masallarının, acımasız domuz öykülerinden çok, dinozorların sonu olması.

Devlet adamlarımız, ışıkla karanlığın güçlerinden medet umulan bir ayinde bıkıp usanmadan dua okuyan dar kafalı yobazlardan başka bir şey olmadıkları izlenimini uyandırıyorlar gün geçtikçe. Oysa tahrip makineleri durmadan çoğalıyor. Nükleer bir felaketin patlak verme olasılığı, bir zamanların ideoloji çatışmasını kaba bir şaka düzeyine indirdi. Dünya işlerinden el etek çekmeye, acıya katlanmaya, yalvarıp yakarmaya olan inancı körükleyen türedi softaların (örneğin yeni Şiiler'in) — yöntemleri her ne kadar midemizi bulandırsa da — bizim devlet adamlarımızla karşılaştırıldıklarında, söyleyecekleri bir şeyleri var en azından.

Bize gelince, nesnelerin, ya da nesnelerin çıkardığı uğultunun çılgına çevirdiği bir dünyada yaşıyoruz. Yıkık dökük uygarlığımızın simgesi, oyuncak parkının ortasına bırakılmış, anası babası tarafından terk edilmiş yalnız bir çocuk; oyuncaklarını kırıp çığlık çığlığa yenilerini istiyor. İnsanlar, Tanrı'yı en anlamsız bahanelerle inkâr ettiler. Tanrı'yı, yaşadıkları kentlerden kovup ilk yalnızlığına yolladılar; sonra da, onun Ateş'inden, Kükürt'ünden, Kıyamet Günü'nden, Son Amaçları'ndan yoksun kaldılar. Baudelaire'in "Yolculuk" şiirinin son dizesini — "Yeniyi bulmak için, Bilinmeyen'in derinliğinde" — ele alırsak, son ateşin, hepimize eşit dağıtılacak, son ama yeni bir deney olacağı anlaşılıyor.

Orwell'in *1984*'ü, atom savaşı sonrasında dünyanın üç totaliter devletin pençesine düşmesini konu edinir. Bunun akla yatkın bir senaryo olduğu kanısındayım. Ama bu senaryo, diktatörlüğün, oldukça iyi işleyen bir devlet düzeni olduğu, kendi ölçütlerine göre etkili olduğu izlenimini uyandırıyor. Öte yandan, insanların, "gerektiği biçimde" düşünmek, konuşmak, hareket etmek için beyinlerinin yıkanmasına boyun eğebileceklerini — yani, piramit temellerinin sağlam olduğunu — ileri süren "davranışçılık" postülasını Orwell'in bir güzel yuttuğunu da gösteriyor.

Biçimi, mezatta satılan buğday unundan yapılma çörekleri andırdığı için, Yunanlılar'ın o dev yapıya "piramit" adını verdiklerini Heredot'tan duymak insana nasıl da güç veriyor. Babil Kulesi'nin yapılışını anlatan Yahudi geleneği efsanelerini yeniden okumak ne kadar yüreklendirici. Yahudiler, iki totaliter devlet arasında sıkışıp kalmış bir kavimdiler. Onların ünlü kuleyi konu alan anlatıları, günümüz mutlak diktatörlük sav ve kehanetlerini gereken yere oturtmaya yardım edebilir kanısındayım:

Bilindiği gibi, Babil Kulesi gökleri ele geçirmek için tasarlanmıştı. Kule yapımından sorumlu yüksek görevliler sayıca az, ama el emeği sayılamayacak kadar

çoktu. Verilen emirlerin herhangi bir yanlış anlamaya neden olmaması için, bütün işçiler aynı dili konuşmak durumunda bırakılmıştı. Ama, yapı yavaş yavaş yükselmeye başladığında, yüksek komutanlık, göğe saldırmanın anlamsız olduğu — hatta, daha da kötüsü, Tanrı'nın kendi cennetinde oturmadığı — düşüncesine kapılarak kaygılanmaya başladı. Ardından da havaya oklar fırlatılmasını buyurdu: Oklar kana bulanmış olarak yere düştüklerinde, Tanrı'nın da insanlar gibi ölümlü olduğu ve çalışmaların sürdürülmesi gerektiği çıktı ortaya. Ama Tanrı, kaba etine atılan çimdikten pek hoşlanmamıştı. Günün birinde, güçlü soluğuyla en üst iskeledeki duvar ustasının ayağını kaydırıverdi; ustanın elindeki tuğlayı ise, aşağıda çalışan bir işçinin kafasına düşürttü. Tabii herkes bunun bir kaza olduğunu sandı. (Bu durumlarda hep kaza olduğu sanılır zaten.) Ama kafasına tuğlayı yiyen kişi. olayı böyle yorumlamak istemedi, bağırıp çağırmaya başladı. Arkadaşları onu sakinleştirmeye çalıştılarsa da, fayda etmedi. Başkaları da başına tuğla yiyenden yana çıkınca, çok geçmeden bütün katlardaki işçiler, genel taşkınlığa katılmaya başladılar. Artık kimse komşusuna kulak asmıyor, herkes karmaşayı körükleyici sözler ediyordu. Aşama sıralaması yerle bir oldu; kule yapım çalışmalarının yarıda bırakılması gerekti; işçiler de yeryüzünün dört bir yanına dağılmaya başladılar.

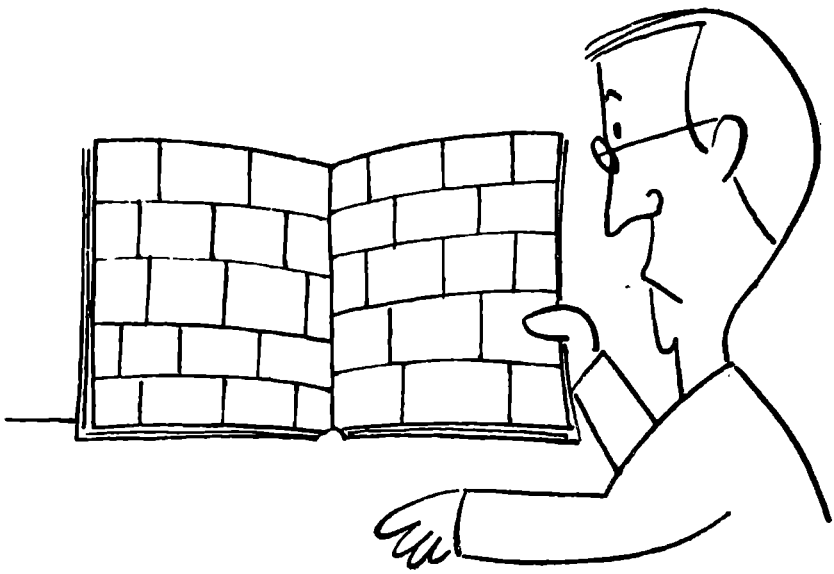
"Babil" sözcüğü, İbranice'de, yeryüzünde kurulmuş cennet fikrini içerir. Bir de, karmaşa, ya da daha belirgin olarak söylersek, her kafadan bir ses çıkması anlamına gelir. Devlet'i, bir Leviatan, bir Behemot, insanlığın en ufak parçacığını bile tehdit edebilecek bir "canavar" olarak görmek, kanımca Yahudiler'e özgü tanrısal bir sezgidir. Kulenin karmaşa, düzenin karmaşa olduğunu ilk, Yahudiler anlamışlardır. Dilin, — yani, Yahve tarafından Adem'in ağzına üfürülen dil yetisinin — isyankâr ve eşsiz bir güce sahip olduğunu, bu güç yanında kule temellerinin toz olup uçacağını anlayanlar da, yine Yahudiler'dir.

Yüzyılın, göğe hücum çağı, tutarsız uğultular çağı olduğunu herkes biliyor. Hal bu olunca, üstün nitelikli yazarlarımız, dile getirilemeyeni dile getirmeye çabalamakta yatan anlamsızlığı önceden sezmişler, okuyucularından kopmuşlar — başkaları tarafından çıkarcı amaçlar için kullanılan ya da televizyon uyarlamalarıyla çar çur edilen — tanıklıklarını, güç anlaşılır, çetin, kapalı metinlerle sınırlamışlarsa bunda şaşılacak ne var?

Dile getirilemeyen Auscwitz iğrençliğini dile getirebilen tek şair Paul Celan olmuştur. Celan şiirlerinin, belki bulunacak, belki de hiç bulunmayacak, denize fırlatılmış "şişe içinde mesajlar" olduklarını söylemiştir. Wittgenstein, Tractatus'un sonunu şu sözlerle bağlar: "İnsan üzerinde konuşamayacağı şeyde susmalı." Büyük ressamlara gelince, şimdiye kadar üretilmiş parlak resim birikimine yeni bir resim katmak umutsuzluğunu ta içlerinde duyarak, dünya işlerinden uzaklaşma, yoksulluk, suskunluk sanatını önermişlerdir.

Biz Batılılar'a göre, en büyük suskunluk, yapıtını tamamladıktan sonra ortadan silinmeyi bilen Rimbaud'nun suskunluğudur. Modernizm üzerindeki büyük etkisini düşünecek olursak, Rimbaud'yu avangardın efendisi ilan etmeliyiz. Öngördüğü modernizm, her ne kadar sanattan — ya da sanata koşut ruhsal bunalımlardan — arındırılmış bir modernizm olsa da, Rimbaud, "Bütünüyle çağdaş olunmalıdır." diyordu. Ama son yazılarındaki göz kamaştırıcı ve parçalanmış imgelere dayanamadı. Anlaşılmayacak bir şey yok. İntihar ya da delirme tehditi altında yola koyuldu sadece. "Yola çıkmam, beynim üzerine toplanmış büyüleri dağıtmam gerekmişti," der, *Cehennemde Bir Mevsim*'de.

Rimbaud, 1891'de Marsilya'da bir hastanede öldü. Kız kardeşi İsabelle'in yanında kalem kâğıt bulunmasına rağmen yazmayı akıl edemediği şiirsel imgeler mırıldanıyordu ölürken. Yaklaşık yirmi yıl kadar sonra, Paris'te Kübistler, İtalya'daysa Fütüristler imgenin parçalanmasına yön vermeye başlıyorlardı: Geçmi-



şe dönüp onların yapıtlarına eğildiğimizde, her gelecek imgesinin dağınık parçacıkların bir araya getirilmesine adanmış olduğunu, kişiye kalan tek umudun bu parçacıkları toplayıp yapıştırmak olduğunu hissediyoruz.

Şairler de buna benzer şeyler hissetmişler. "Bu parçaları payanda yaptım yıkıntılarıma," diyordu Eliot "Çorak Ülke"nin sondan dördüncü dizesinde. "Çorak Ülke" büyüleyici güzellikte bir kolajdır. Öyle güzeldir ki doğrudan daktiloya yazıldığına inanamaz insan.

Bu şiiri yazdığı dönemde, yani 1922'de, Eliot fırtınadan kurtarılacak bazı şeyler olduğuna inanmayı sürdürüyordu. Oysa bir yıl sonra, Rusya'da Ossip Mandelştam, Avrupa insanlık geleneği adına söz alarak, parçalanma sürecinin fazla ileri gittiğinden yakınıyordu. "Yüzyılım, ilkelim, kim daldıracak gözlerini gözlerine ve kim kaynaştıracak kanıyla iki yüzyılın onurgalarını?" Mandelştam, insanları, sözün dostu ve sözün düşmanı olarak ikiye ayırırdı. Yeni devrimci devletin sözün mutlak düşmanı olduğunu, devlet yöneticilerinin çağdaş insanlar değil, daha çok Timurlenk, Nabukadnezzar ruh yapısında tiranlar, yorgun ve yaşlı adamlar olduklarını kuşağı şairleri içinde ilk anlayan odur. Mandelştam, bu konuda — belki de Yahudiliğe özgü zamandışılık anlayışını benimsediği için — yeni bir özgürlüğe safça inanan Sovyet avangardçılardan daha ilerdeydi.

Kübist ve fütüristlerin sezgilerini onlardan daha ileriye — yani parçalanmadan en yüce arınma sanatına — götüren Maleviç ya da Rodçenko gibi sanatçılar, İkona sanatının beşiği olarak bilinen ve Çar, İsa, hatta Lenin'ın hep aynı kurallara göre resmedildiği Rusya'dan çıktılar. Maleviç, 1913 yılında "Siyah Kare" adlı resmini tamamladıktan sonra, sanatını, "Beyaz Fon Üzerine Beyaz Kareler" adlı, bakanın gözünü ayıramadığı resim dizisiyle sürdürdü. İlle de bir şey simgelemeleri gerekiyorsa, bu resimler, gezegenlerarası uzamın sonsuz suskunluğunu simgeliyorlardı. "Üstünlükçü Bildiri"sinde Maleviç şöyle diyordu: "Boyalı sınırlamaların mavi abajurunu delip beyazlığa açıldım (...), o özgür beyaz uçurum, sonsuzluk var önümüzde."

Birkaç yıl sonra, 1925 yılında, Rodçenko, sanattan — ya da en azından şövale resminden — koptuğunu, "Son Resim Yapıldı" adını koyduğu sergisiyle simgesel olarak ilan ediyordu. Bu sergide, Rodçenko, ilkel renklere, yani kırmızı, sarı ve maviye boyanmış, kare biçiminde üç resim sergilemişti.

Sovyet devriminin bu yeni insanları, sanatın öldüğüne inanıyorlardı (ve biz kimiz ki, bununla alay edelim?) Sanat, makinelerin nihayet özgür ve eşit kıldığı hayat içinde erimiş oluyordu böylece.

Geçmiş sanat akımlarını bugüne getiren yaratıcı güçlerin, bundan böyle daha güzel, daha mükemmel makineler yaratmakta kullanılacağı düşüncesi, bugüne kadar gerek modernizm yanlılarınca, gerek aşırı tutucularca mide bulandırıncaya kadar yinelenmiş bir düşüncedir.

Spengler'in *Batı'nın Düşüşü* adlı kitabında belirttiği gibi, "Yeni kuşak insanları, kafalarını, şiirden çok teknik sorunlara, resimden çok gemiciliğe, bilgi kuramından çok siyasi gidişata yormayı yeğliyorlarsa, uğurlar ola."

Beyaz fon üzerine beyaz kullanan bir Maleviç'in bugünkü edebi karşılığı, çıplak sayfalardan oluşmuş bir kitap, ya da beyazın farklı tonlarında bir kitap olurdu. Hadi böyle bir kitap insanları "nesne-kitap" nedir felsefi sorusu üzerinde kafa yormaya yöneltti diyelim, bu sefer de, "Kitabı çıkarmaya ne gerek vardı?" sorusu aklımıza takılmaz mı? Öyle ya, boşluğun propagandasını yapmanın ne anlamı var? "Hiç"le yetinemez miyiz?

Antik çağda, kiniklere ait "yoksunluk" düşüncesine karşı ileri sürülmüş olan uslamlamayı, modernist akımın büyük bir bölümü için ileri sürmek mümkün bugün: Fıçısının içinde yaşamak istiyorsa, ne mutlu Diyojen'e! Ama fıçı niye getirilip kent alanının ta orta yerine konsun? Sanat ölmüşse, roman ölmüşse, şövale resmi ölmüşse, bu kadar patırtı koparmak niye? Bu işten neden para kazanılmak istensin? Ani kopuşlardan aldığı tad, yaratıcılığı ve sürekli yeni biçimler arayışı ile şu avangard neden sürekli yıkılma tehlikesiyle burun buruna? Sanatçılarımız, yazarlarımız teknoloji ve bilimle yarışa girme gereksinimini neden bu kadar iğrenç bir biçimde duysunlar?

Amacı, kâğıdının üzerine, gıdım gıdım zavallı birkaç sözcük dökmek olan bir Samuel Beckett'i ve onun yapıtını hangi ölçüte vuracağız? Okuyucular — tabii 2084'te okuyucu kalırsa — bizim çiçekdürbünü edebiyatımızı nasıl yorumlayacaklar? *Finnegan's Wake*'in — Joyce'a bile görünmeyen — yapısal ve simgesel güzelliklerini, on iki yaşındaki çocukların anlaması için bilgisayar teknolojisi hangi dev adımları atacak? Yoksa en yürekli deneyimler bile, bir sürü eşsiz çıkmazdan, gnostik metinler kadar kapalı birtakım arkeolojik antikalardan mı ibaret kalacak?

Bunu bilmenin kesinlikle mümkün olmadığı çok açık. Oysa sanatın zamandışı biçimlerinin kendilerine özgü birer hayatı olduğu ve bu hayatın kesinlikle ortadan kaldırılamayacağı oldukça doğru bir düşünce gibi geliyor bana. İşkenceci, kurbanının burnunu doğrayabilir. Ama kurbanın dölünü sürdürme olanağı varsa, çocuk burunlu doğacaktır... Bunun öyküler için de geçerli olduğunu ve iyi anlatılan her öykünün diller Babil'ine sızabilecek nitelikte bir bildiri olduğunu düşünüyorum.

Öyleyse, ne yapabiliriz? Ya da 1985 yılında bir romanın kapağını kaldıracak olsaydık, bizi çelen ne olurdu? Bu soruya sadece kendi adıma cevap verebilirim: Ben, kasıtlı olarak, arkaik, fütürist, simgesel, kehanetçi ya da dar görüşlü biröyküyü seçmezdim.

Romanımızın "sanatsal gösteriş"ten uzak tümcelerle başladığını farzedelim: "Mutlu ailelerin hepsi birbirine benzer; mutsuz ailelerinse her biri kendine göre mutsuzdur. Her şey alt üst olmuştu Oblinski ailesinde." *Anna Karenina*'nın kapağını ister ilk kez, ister on beşinci kez açalım, durum değişmez: Ya elimizdeki işi sonraya bırakırız, ya da bir dostla yiyeceğimiz yemeği iptal ederiz. Yemek için söz

verdiğimiz dost bunu anlayışla karşılar üstelik.

Odysseia'nın başlangıç satırları tıpkı bu satırlar gibi alıp götürür bizi: "Anlat bana, Tanrıça, bin bir düzenli yaman adamı, kutsal Troya'yı yerle bir etmişti hani, sonra sürünmüş durmuştu ordan oraya..."

Bu noktada, en büyük dahilerce yazılmış yapıtları söz konusu ettiğimiz ve zamanımızda artık dahi çıkmadığı ileri sürülebilir tabii. Ben de buna karşılık, "Bu yapıtlar deha ürünü yapıtlardır, çünkü zamanın dışında kalan yapıtlardır, zamandışı oldukları için de, hangi dilde okunursa okunsunlar bizi alıp götürürler, demek istiyorum. *Savaş ve Barış*'ı bitirdikten sonra, Tolstoy'un eski Yunan dilini öğrenmeye koyulduğunu biliyoruz; hatta, bir sonraki romanını Yunanca yazmayı düşünmüş. Euripides zamanı insanı, evlilik dışı tutkular içinde bocalayan ve yavaş yavaş intihar eden bu kadının öyküsünü hiç de yadırgamazdı herhalde. Homeros — eğer tek kişiyse — Vronski'nin at yarışlarındaki kahramanlığını anlamakta güçlük çekmezdi. Ama biz, İthaka akşamında, domuz çobanı Eumeos'un kulübe kapısında oturmanın ne demek olduğunu biliyoruz.

Öykülerdeki zamandışılığın ne olduğunu, Mezopotamya'da kil tabletler üzerine yazılmış olan Gılgameş'i okurken anladım. Bu kurmaca, hükümdar Gılgameş'le, büyük bir güç ve büyük bir yumuşaklığa sahip olan Enkidu'nun karşılıklı dostluğunu anlatır. Gılgameş destanında bir kurmacada bulunması gereken bütün ayrıntılar vardır: Gücün kibiri ve ahlaksızlıkları; "ilkel insan"ın aşağılanması ve düşüşü; canavarla boğuşma vb... Gılgameş'te sadece yapısal öğelerle yetinilmez, ayrıntılar da verilir. Hem de ne ayrıntılar! Enkidu ölünce, Gılgameş'in, onun cesedi önünde, burun deliklerinden böcekler fışkırıncaya kadar ağlayıp inlemesi, hem allak bullak edici, hem yumuşak, hem de çağdaştır — Isaac Babel'in öykülerinden alınmış bir metin gibi... Destan beş bin yıl öncesinden büyük gücüyle çınlamayı her şeye karşın sürdürürken, estetik ve ahlak yapılarımızın yerli yerinde durduklarını anımsatıyor bize.

Cehennemde bir mevsim yaşadığımız, gerçek. Sözü bitirirken, beş bin yıl değil, iki milyon yıl öncesine, taşıl çalışmalarının o kocaman beyinli, garip mahluku, yani insanı ortaya çıkardığı an'a, dönmenizi istiyorum sizden. Hiroşima'dan bu yana sürekli tekrarlanan, şu: İnsan varoluşundan bu yana, tür olarak yok olma olasılığı üzerine ilk kez, bu kadar çok kafa yormak zorunda kaldı. Ayrıntılarla başınızı ağrıtmak istemiyorum. Ama kanıtlanabileceğine inandığım bir nokta var: İnsan tek ve eşsiz fırsatı, günün birinde, Afrika'da, etobur hayvanların kol gezdiği vahşi bir dünyada, ortadan silinmenin an meselesi olduğu doğal afet koşullarında ortaya çıkarak yakaladı.

İnsan, söz yetisi olan, öykü anlatan bir hayvandır. Kendisini yok olmaktan öykü anlatarak kurtardığını düşünmek hoşuma gidiyor. Söz öykü anlatmaya yarar çünkü. İnsanın korkunç başlangıcı düşünüldüğünde, kalan yol, hoş bir gezintiden ibaret... İnsanın kıyametleri, sırf kıyametlerden kaçmak için uydurduğu söylenebilir. Ama bu söylediğimiz, insanın kendi tuzağına düşmeyeceği anlamına gelmemeli.

En iyi çıkış yolunun, hiççilik ya da suskunluk sanatı olduğunu işte bu yüzden düşünüyorum.

Çeviren: Hür Yumer

Bruce Chatwin, arkeoloji ve sanat tarihi konularında yapıtları olan bir İngiliz yazarıdır.

Reşit Ergener

KINAYAN GÖZLER

Birimizin, denemesi gerekiyordu şansını, seni sevmek için
ben, denedim ve yitirdim
şimdi kınayan gözler var çevremde

Biliyorum, yakışık değil benzetmem
ne kendime, ne de birbirlerine
ama, kuşkusuz
Kerem'in
İzmir'de düşmana ilk kurşunu sıkan gazeteci Hasan Tahsin'in
ve Serez çarşısında Bedrettin'in de
can verirlerken
kınayan gözler vardı çevrelerinde

Ben, bir hiçsem sensiz
ve sen
bir rulet masasındaki bir sayı gibi
dönüyorsan önümde
kınanabilir miyim
"ya hep, ya hiç" deyip
kendimi sürdüğüm için önüme?

Ve yelkensiz, motorsuz kayıklarla da geçilebileceği
onlarca kez kanıtlanmışken okyanusların
kınanabilir miyim
bir kayıkla, küreklere asılıp
denize açılır gibi
başladığım için seni sevmeye?

Kınayan gözler var çevremde
ve ben
yitirilecek daha nice "ya hep, ya hiç"ler dolu cebimde
gidiyorum
karda zamansız açan bahar çiçeklerinin
türküsünü söylemeye

FOTOĞRAFIN İKİ YOLU

Samih Rifat

Son yıllarda fotoğraf dünyamızda ilginç bir kutuplaşmaya tanık olduk ve bu kutuplardan birinin giderek öne çıkışını, terazinin bir yana doğru yavaş yavaş eğilişini izledik. Belgeci, "tanık" olmaya yönelik fotoğrafla, görsel düzeyde etkili olmaya çalışan, kimilerine göre "kurgu"ya, "tasarım"a dayalı, kimilerine göre de "yaratıcı" bir fotoğraf tavrı arasındaki kutuplaşmaydı bu. Son bir iki yıl içinde, çoğunluğu amatörlerden oluşan geniş bir fotoğrafçı kesiminde, bu ikinci tavrın öne çıktığı, yeğlendiği görüldü. Biraz modaya meraklı bir ulus olduğumuz için, bir yenilik gibi görülen bu tavır herkesi ardına taktı götürdü. Çok değil beş altı yıl öncesinin fotoğrafçıları yaşlı köylü portresi ya da yoksul çocuk görüntüsü kovalarken şimdilerde herkes çarpıcı fotomontajların, ustaca düzenlenmiş, hazırlanmış sahnelerin, "müdahale" edilmiş görüntülerin peşine düştü; sergileri, yarışmaları bu tür fotoğraflar kapladı. Sonuçta ortaya ilginç yapıtlar ve ilginç yaratıcılar çıktığını da söylemek gerek. Başta Şahin Kaygun olmak üzere kimi genç kuşak fotoğrafçıları, Nuri Bilge Ceylan, Merih Akoğul, Ahmet Öner Gezgin (şu anda aklıma gelenler bunlar), bu türün nitelikli örneklerini üretiyorlar.

Öte yandan, daha doğru dürüst ayaklarının üstünde duramamış bir fotoğraf dünyasının (Türk Fotoğrafı'ndan söz ediyoruz), böylesi bir akıma, üstelik neredeyse topyekûn kapılması kimilerini düşündürüyor, tedirgin ediyor. Tartışmalar açılıyor; savunmalar, atışma yazıları yazılıyor. Üstelik bu tartışmalar (dostlar beni bağışlasın), fazla düşünme ve araştırma zahmetine katlanılmadan, oldukça basmakalıp düşüncelerle, ezbere laflarla yürütülüyor. Kırk yıllık sözler yeniymiş gibi söyleniyor; kavram ve tanımlar üstünde anlaşılamıyor. Bir kavram karmaşasında gereksiz bir anlaşmazlığa düşülüyor.

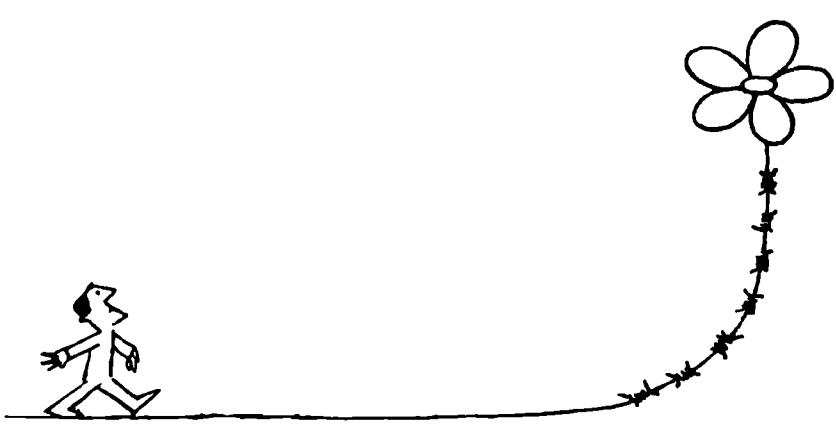
Bu noktada sanıyorum ki şunları anımsatmanın gereği ve yararı var: sözünü ettiğimiz iki fotoğraf tavrı, fotoğrafın bulunduğu günlerden başlayarak ve sürekli olarak yan yana varolmuşlardır. Alanları, gerçeğe yaklaşımları, dünyayı algılayışları başka başkadır. Çok sıkı ilişkiler vardır aralarında ama gene de ayrıdırlar. Ne karşılaştırabiliriz onları, ne de yadsıyabiliriz. Olsa olsa birini yeğleriz. Bu da kişisel seçimlere kalmış bir iştir; kimse kalkıp, benim seçimim daha doğru diyemez.

Kavramlar ve tanımlar sorununa gelince, bence bu iki türün doğru adlarının bulunmasında yarar var. Birincisi için Batı ülkelerinde yaygın olarak kullanılan bir iki ad var: "Photojournalisme" ya da "Röportaj Fotoğrafçılığı" bunların en çok kullanılanları. Bu adlara karşılık bu türün salt bir görüntü aktarma eylemiyle sınırlı kalmadığını, bu eylemden yola çıkan röportaj fotoğrafçılığının çok ilginç, çok ileri anlatım biçimlerine, çok öznel dışavurum olanaklarına ulaştığını unutmayalım. Bir anlamda "plastik"den çok "şiirsel"i arayan bir türdür bu. Fotoğraf tarihinin en önemli ustaları, en önemli yaratıcıları, çoğunlukla bu türün adamlarıdır ya da yapıtlarının önemli bir bölümünü bu türde vermişlerdir.

İkinci türün adını koymak daha zor. Gültekin Çizgen "Yaratıcı Fotoğraf" adını öneriyor ve Batı'da bu adın kullanıldığını söylüyor. Bence çok yerinde bir ad

değil. En azından yaratıcılığı bu türün tekeline verir gibi duruyor. Oysa yine Batılıların yaygın biçimde kullandığı, bence çok uygun bir sözcük daha var: "Pictorialisme". Türün eğilimlerini, kimi zaman şiirsel ama daha çok görsel ve grafik bir anlatıma yönelme istemini çok iyi karşılıyor. Ben, tam çevirisi olmasa da, "Resimsi Fotoğraf" demeyi yeğliyorum yazılarımda; bu türün resim sanatıyla belirgin yakınlığının vurgulanmasını doğru buluyorum. Kimilerinin kullandığı "kurgu", "tasarım" sözcükleriyse bana yanlış seçimler gibi geliyor. "Kurgu" sinemacılıkta olduğu gibi montaj anlamında değil düzenleme anlamında kullanılıyor; "tasarım"sa hemen mimarlık sanatının proje kavramını düşündürüyor. Bu kavramlarla ayrım, fotoğrafın üretiliş biçiminde aranıyor. Oysa iyice tasarlayarak, bir ön düzenlemeye dayanarak en saf, en doğrudan röportaj fotoğrafları çekilebileceği gibi (Sander ve Doisneau bunun en iyi örnekleridir), rastlantılara yaslanarak, içten gelen "spontané" istifleri yakalayarak, uzun süre düşünülmüş, hazırlanmış gibi duran kolajları, fotomontajları, grafik düzenleri gerçekleştirmek olasıdır. Demek ki ayrım yaratma yönteminde değil, yaratının niteliklerinde, insanı etkileme biçimindedir.

Az önce söylediğim gibi bu iki türden birini ötekine yeğlemek yalnızca bir kişisel seçim sorunudur. Yazının sonuna gelmişken benim kişisel seçimimin düz fotoğraftan, doğrudan fotoğraftan, röportaj fotoğrafından yana olduğunu, bu türün beni her zaman daha çok heyecanlandırdığını söyleyebilirim. Ama şimdilerde resimsi fotoğrafın moda olmasına kızmak da gereksiz gibi gelir bana. Kuşkusuz Ara Güler'in bayrağını alıp ileriye götürecekler de çıkacaktır bu ülkede; montajlar, boyamalar, kolajlar da yapılacaktır. Nasıl resim yapılacaksa, yontular yontulacak, afişler boyanacaksa... Önemli olan bu işleri yapacak insanların, işlerine aşkla bağlanmaları, sanatlarını her yönüyle iyi öğrenmeleri, sonra da modalara, heveslere değil, kendi içlerinden gelen seslere kulak vermeleridir. Sanat işinde doğrunun anahtarı kimseye verilmemiştir. Ama, iyi aramak koşuluyla, herkes kendi kapılarını açacak anahtarı bulabilir. □



NASIL BİR REPERTUAR

Halık Şevket Ataseven

Son bir iki yıldır hızlanan ekonomik dalgalanma, toplumun eylem alanına giderek zenginleşen boyutlar kazandırmaya başladı. Seçeneği olup olmadığı tartışılan gündemdeki ekonomik yapı, toplumun eylem alanını sürekli renklendiren bir seçenekler pazarına çevirdi. Birinci konumu ekonomistler tartışadursun ben, ikinci konumun sanatımıza olumlu katkılar getireceğine inanıyorum. Örneğin yeni roman sanatımızın tarih-insan karşıtlığında ele aldığı toplumsal ve ruhsal çözümlemeler... Şiir sanatında sözcüklerle düşüncenin, çatışma ve uyumunun yarattığı yeni algılama bilinci, eylemsel seçeneklerle zenginleşmeye başlayan toplumsal içeriğimizin sanatsal habercileri..

Aslında ben sözü, tiyatro sanatımızı yönlendirmeye çalışan yöneticilerin repertuar anlayışı, ya da anlayışsızlığına getirmek istiyorum. Ama konuyu daha anlaşılır kılmak için önce sanatların dramatik dillerine bir göz atmamız gerekecek sanıyorum..

Özellikle bireysel yaratımla gerçekleşen sanatlar bir iç monologa dayanır. Bu sanatların bir üst boyutta diyaloga dönüşmesi, o sanatların dramatik dillerini oluşturan "Eylem Birim"lerle, sanatçı arasındaki çatışma ve tartışmadır. Yazın sanatlarının dramatik dilini oluşturan "Eylem Birim" sözcüklerdir. Bu "Eylem Birim"leri müzik sanatında ses'ler, resim sanatında renk'ler, yontu sanatında nesne'ler, fotoğraf sanatında görüntü'ler vb.. oluşturur. Oysa tiyatro sanatı öncelikle kendi yapısını oluşturan diğer sanatlarla kurduğu diyaloga dayanır. Bu bakımdan tiyatro, insandaki sanatsal tözü (cevher), var eden sanatların eylem birimleriyle, topluca bir alanda, oyuncu-izleyici karşıtlığında, insanın kendi kendisiyle hesaplaşmasıdır. Bu hesaplaşmadır ki, bireysel sanatların iç monologa dayanan yapısını, tiyatro sanatı aracılığıyla dışlaştırıp diyaloga dönüştürür. Özellikle ilk planda yazın sanatlarıyla ilişkili olan tiyatro, yazın sanatlarının eylem birimi olan sözcükleri, düşüncenin kodlandırılmış biçimi olmaktan kurtarıp genelleyerek, düşüncenin sözlü eylem biçimine dönüşmesini sağlar..

Konuyu bu değerlendirme doğrultusunda ele alacak olursak, iç monologa dayanan bireysel sanatların — özellikle yazın sanatlarının — tutarlı birer repertuar oluşturduklarını görürüz. Bu, yaratıcıyla alıcı arasında kurulan düşünsel bir anlaşmadır ve yaratıcı bireyle alıcı bireyin içeyönelik düşüncelerinin kendine özgü yasalarıyla zenginleşir, yaygınlaşır, giderek toplumsallaşır.. Bireysel sanatlarda, yaratıcı ve alıcı arasında oluşan bu tutarlı repertuar, içeyönelik düşüncenin sınırsız özgürlüğüne dayanmaktadır. Nitekim yaratıcı-alıcı arasındaki düşünsel tutarlılık toplumsallaştığı anda — yani toplumun güdümlenmiş düşüncesini zorladığı anda — toplumsal yetke (otorite) tarafından toplum dışına itilmeye ve etkisiz hale getirilmeye çalışılır.. Şimdi burada tiyatro sanatının işlevselliği üzerinde durabiliriz.

Bireysel sanatların, yaratıcısıyla alıcısı arasında kurmuş olduğu düşünsel anlaşma, tiyatro sanatında düşünsel, görsel ve eylemsel anlaşmaya dönüşecektir. İzleyici, bütün bireysel sanatların eylem birimleriyle diyaloga girecek, oyuncu ise

bu diyaloga dramatik kurgunun biçimsel ve içeriksel bütün özelliklerini katacaktır. Ne var ki, yaratım ve sunu evresinde, bireysel sanatların içeyönelik düşüncenin sınırsız özgürlüğüne karşı, tiyatro sanatı aynı evrede güdümlü düşüncenin sınırları içerisinde sıkışıp kalmaktadır. Buna neden de, tiyatronun düşünceye katılan, düşünceyi genelleyen görsel ve eylemsel boyutlarıdır. Toplumun güdümlenmiş düşüncesi, toplumsal eylemi de güdümlemiştir. Tiyatro, toplumun güdümlenmiş düşünce ve eylemini dönüştürecek gücü, bir alanda (sahne), izleyici-oyuncu karşıtlığında üretir ve yaşama katar. Genellikle yazılı bir oyun metninin sahne üzerinde sonsuz sayıda değişikliğe uğraması, düşüncenin kodlandırılmış biçimleri olan sözcüklerin eylem kazanınca, sonsuz sayıda değişik anlamlar üretmesinden kaynaklanmaktadır. İşte tiyatroda bütün bu işlevsellikleri tutarlı kılacak tek önemli boyut, bir tiyatroyu yönetip yönlendirenlerin repertuar anlayışlarıdır.

Repertuar sözcüğü, sözlüklerde, bir tiyatro kuruluşunun oynamak için seçip hazırlamış olduğu oyunların listesi, olarak belirlenmiştir. Oysa sözcüğün anlamı son derece geniştir. Bütün sanatların yaratıcı ve alıcıları arasında, hangi doğrultuda olursa olsun kurulan ilişki, bir repertuar ilişkisidir. Bu ilişki dönüştürücü olduğu kadar güdümleyici de olabilir. Toplumun güdümlü düşüncesini basamak yapıp o doğrultuda sunuda bulunarak, sömürücü bir repertuar oluşturmak da mümkündür.. Örneğin arabesk müzik, örneğin boyalı basın...

Boyalı basının olduğu yerde, boyalı tiyatro niçin olmasın... Nitekim günümüz Türk tiyatrosu, birkaç topluluğun dışında, toplumun güdümlenmiş düşüncesiyle eşgüdüm halindedir. Ya bu görünüme karşın, ödenekli tiyatrolarımız — Devlet tiyatroları, Şehir tiyatroları — nasıl bir önlem almayı düşünmektedirler. Nasıl bir repertuar anlayışıyla halkın beğeni düzeyini yükseltmeyi, onun çağından koparılmışlığını onarmayı, yarının tiyatrosunu yaratacak oyuncuyu, yönetmeni, oyun yazarını, yarının izleyicileri olacak genç kuşakları, nasıl yetiştirmeyi düşünmektedirler. Yöntemsizliği yöntem haline getirerek mi?

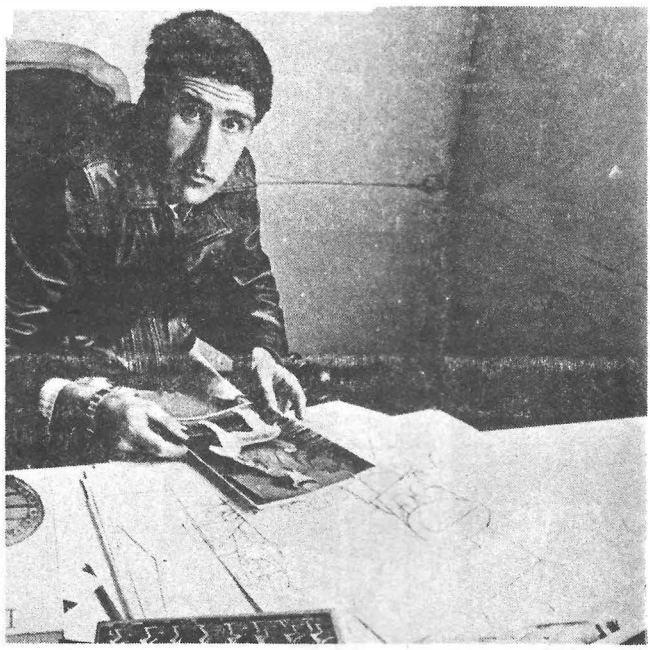
Ne yazık ki ödenekli tiyatrolarımızın repertuar düzeni, rastlantısallıklarla dolu bir düzensizlikten oluşmaktadır. Seçilen oyunların çoğu, toplumun kimliğini araştırıcı, kişileştirici ve yönlendirici olmaktan çok, oyunları seçenlerin — edebi kurul, dramaturg, yönetici ve tavsiye ediciler — kendi görüş ve kişiliklerini doyurucu bir yaklaşımdan kaynaklanmakta ve böylece ödenekli tiyatrolarımızın oyun düzenini birer yamalı bohçaya çevirmektedirler. Yönetici kişiler, resmi yetkenin, ödenekli tiyatrolarımıza yansıyan politik uzantıları olmasalar da, toplumun güdümlü düşüncesinin sınırlanmışlığını kırıp tiyatro sanatını özerkleştirici bir yapıya dönüştüremeyeceklerdir. Peki, bu yapıya ulaşmak mümkün değil midir? Elbette mümkündür, ama bu belli bir zaman dilimi içinde planlı, programlı bir yöntem sorunudur ve gününü kurtarıcı rastlantısal bir oyun seçimi ile asla gerçekleştirilemez..

Şehir tiyatroları dramaturgu sayın Yıldırım Türker, *Gazete, Gazete* oyunu için bir gazeteye verdiği yanıtta, "Tiyatromuzun politikasında Avrupa'da oynanan oyunlarla bir eşgüdüm sağlama var." diyor.. Bu eşgüdüm günümüzün başıboş ithal politikasına dahil olmasa da, güdümleyici bir repertuar anlayışının bir başka boyutunu yansıtmaktadır. Avrupa'dan eşgüdüm anlayışıyla ithal edilip oynanan oyunlar, halkın kimliğinin Avrupa'lı bir aynadan yansıtılması yerine, halkı şaşırtmış, büsbütün aklını karıştırmıştır. İzlediğimiz *Gazete, Gazete* ve *1001 Gece* oyunları tiyatro eleştirmenlerimizi de, izleyicilerimiz kadar şaşırtmış olmalı ki, yazılarında olsun, konuşmalarında olsun, nereye çeksen oraya gider örneği değişik yorumlarla onlar da ipin ucunu kaçırdılar.

Neyi nasıl yapsak da, ödenekli tiyatrolarımızla güdümlenmişliği ortadan kaldıracak bir eşgüdüm sağlasak.. □

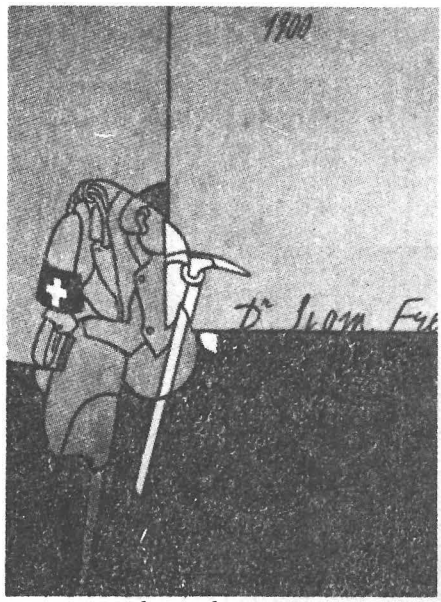
VALERIO ADAMI

(Kapaktaki Ressam)

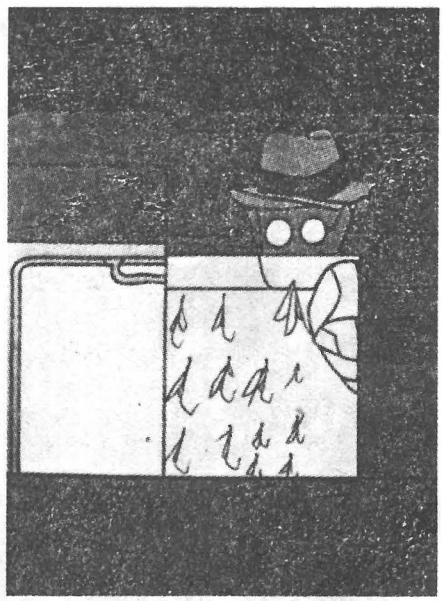


Konularını fotoğraflardan, kitaplardan, gazete yazılarından vb çıkaran, dünya çapında ünlü bir ressam

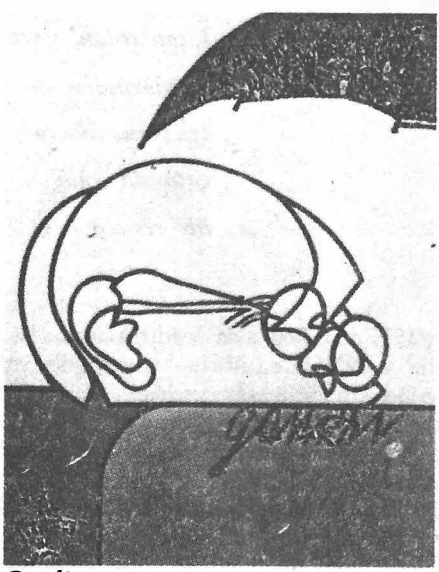
İtalyan ressamı Valerio Adami, 17 Mart 1935'de Bologna'da doğdu. Marches'larda Fermo ailesinden gelir. Babası önce Bologna'ya,1936'da da Milano'ya yerleşti. 1951-1954: Brere Akademisi'nde A. Funi atölyesinde günde 8 saat desen çalışması. 1955: Paris'e ilk yolculuk. 1957: Dostu Bepi Romagnoni ile kış boyu Londra. Bugün de, genellikle, yazları İtalya'da, kışları İtalya dışında; Paris ve Londra'dan başka Münih, Zürih ve Brüksel'de yaşar. 1962'de Camilla ile evlendi. Aynı yıl Londra'da I.C.A.'da, 1964'de Kassel'de Documenta'da sergiler açtı. 1965'de "Özel Katliamlar" adını verdiği kişisel sergisi büyük ilgi gördü. O yıl dostu Bepi Romagnoni öldü. 1967'de "Henri Matisse bir kroki defterine çalışıyor" adlı tabloyu yaptı. Milano'da Marconi ve Schwarz Galerileri için "İmgeler ve Çağrışımlar" sergisini hazırladı. Ünü iyice yayılıyordu. Bir seri büyük tuvallere çalıştı. Bunlar 1968'de, Carlos Fuentes'in sunduğu bir katalogla birlikte Venedik Biennale'inde ve New York'da Jewish Müzesinde, Boston'da I.C.A.' da, Alan Solomon'un düzenlediği sergilerde yer aldı. Etkin bir şekilde fotoğrafçılıkla ilgilendi ve yayımlamadığı bir kitap hazırladı. 1968 kışında üç ay Küba'da kaldı ve 69 kışını Meksika'da, Venezuela'da geçirdi. Jacques, Dupin'le tanıştı. 1970: Paris Kenti Çağdaş Sanat Müzesi, Pierre Gaudibert düzenlediği bir sergiyi ona ayırdı. Paris'te



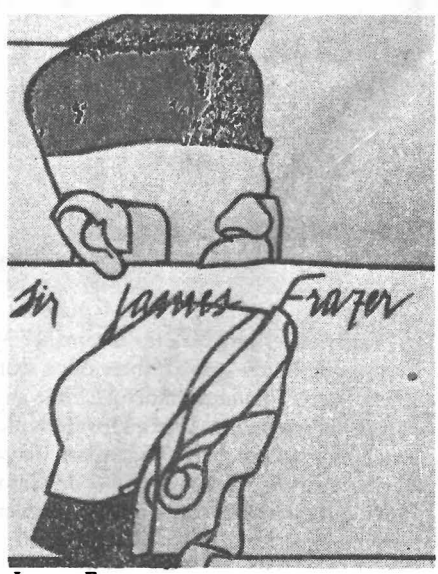
Dr. Sigmund Freud



S. Freud Londra'ya Giderken

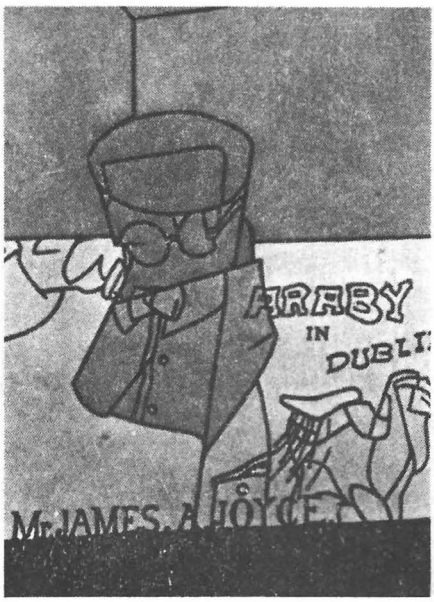


Gandi

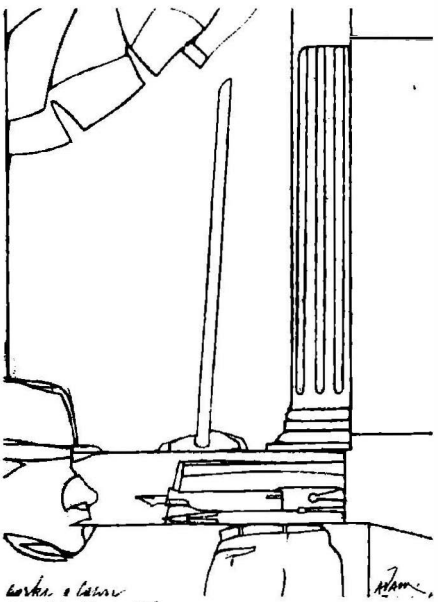


James Frazer

Maeght Galerisinde ilk sergisini açtı. Kardeşi Giancarlo ile birlikte "Çölde Tatiller" adlı filmi çevirdi. Amerikalı yazar Henry Martin ile birlikte "Adami'nin Dörtlüsü Tarafından Konçerto" adlı plağı hazırladı. Alman yazarı Helmut Heibenbüttel ile birlikte "Reich Üzerinc On Ders" adlı kitabı yazdı ve kitap 1974'de Münih'te Bruckmann, Paris'te Maeght yayınlarında basıldı. 1973: Mimar Bruce Graham, 1974 ilkyazında açılışı yapılan,First National City Bank Madison'un Wisconsin'deki yeni binası için onu beş büyük duvar panosu yapmaya çağırdı. Kasım 1973: "Dimostrationi" (Gösterim)

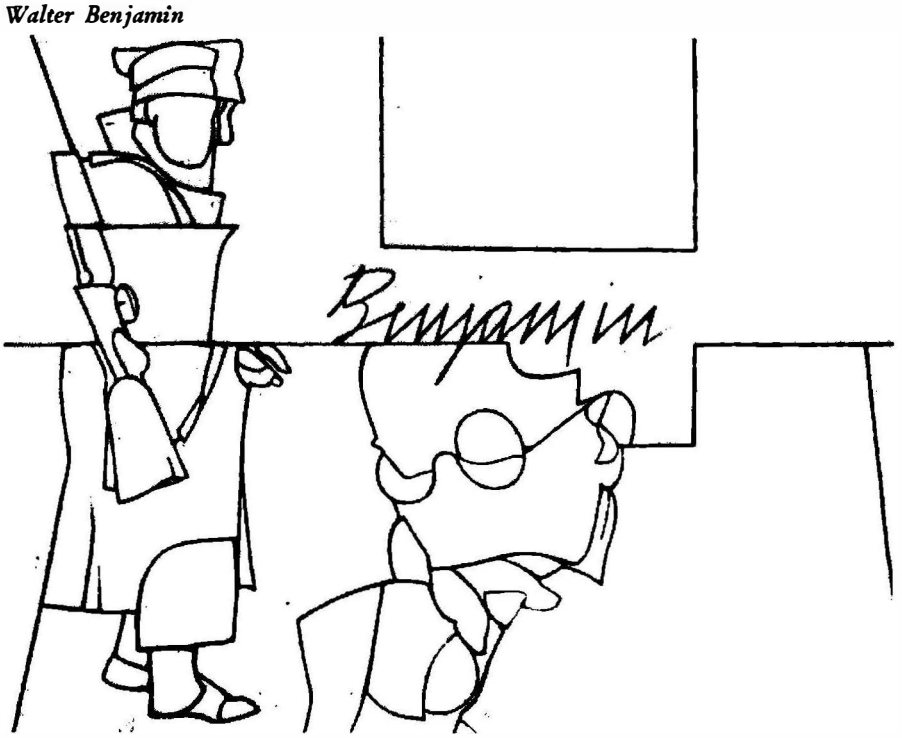


James Joyce

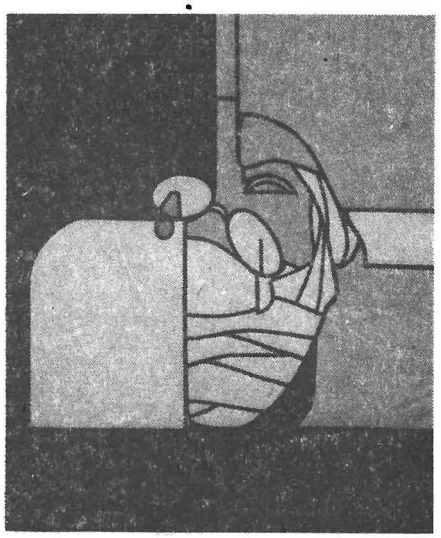


Gorki Capri'de

Walter Benjamin



Filmden bir görüntü

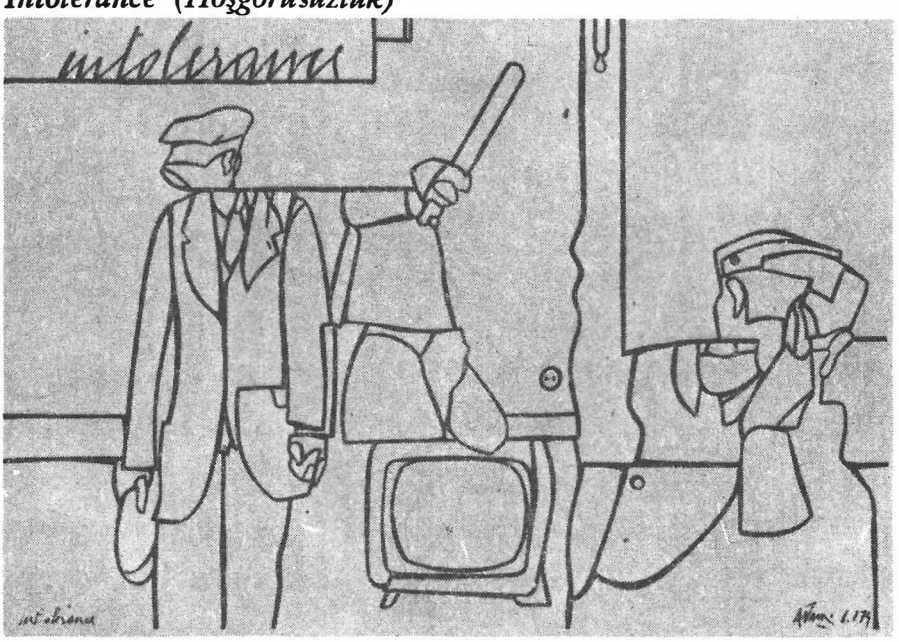


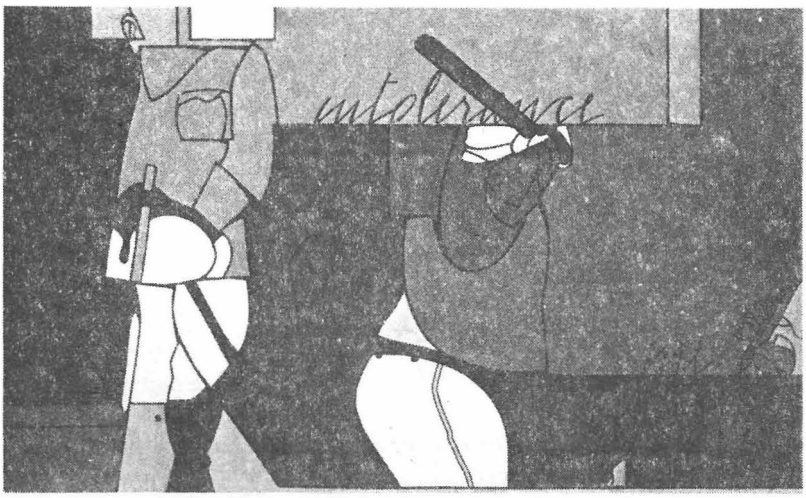
Potemkin Zırhlısı

adlı ikinci kişisel sergisini, Maeght Galerisi'nde açtı. Ve arkası büyük bir hızla geldi.

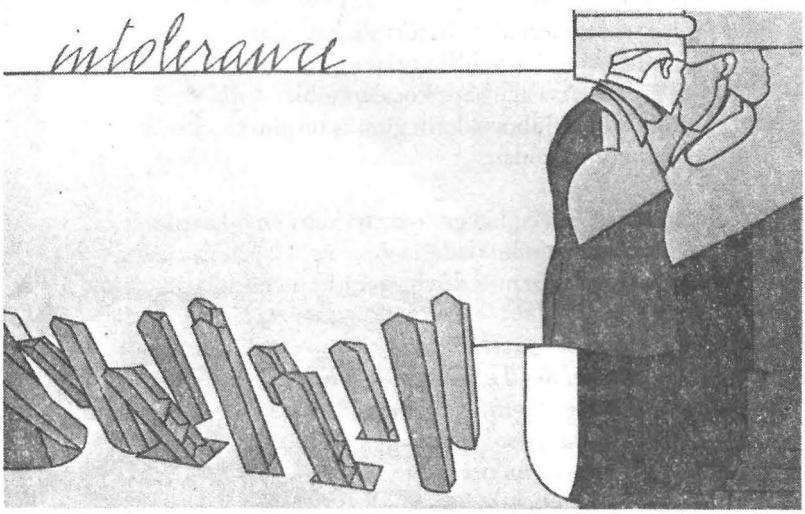
Bugün Valerio Adami dünyanın en ünlü ressamları arasında yer alıyor. Bu ilginç ressamın büyük özelliği konularını fotoğraflardan, kitaplardan, mektuplardan, gazete yazılarından vb. çıkarması. Çizdiği portreler, taşıdığı düşünce yükü kadar, yorum gücüyle de benzersiz sanat yapıtları olarak değerlendiriliyor. Sert konturları, düz renkleri, karikatür çizgilerini andıran yalın çizgileriyle yepyeni bir hava estiren bu düşünür sanatçı kendini klasik İtalyan resim geleneği içinde görüyor.

Intolerance (Hoşgörüsüzlük)

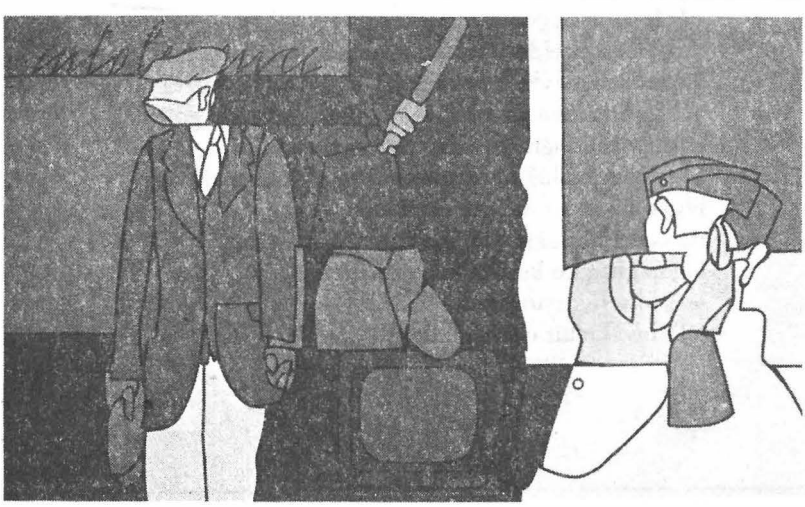




1



2



3

Mehmet Yaşın

IŞIK MERDİVEN

— annemin anısına —

Öğretmene İlahi

Ak çanlarını çalıyor apansız açan zambaklar
bir sağa bir sola çevirip başlarını
selamlıyor seni
yeşil seccadelerindeki başörtülü kadınlar
ve sonra kokularını üflüyorlar
— yapraklarsa ağırbaşlı kocaları gibi,
minik sümüklüböceklerin gümüş tespihini çekerek
el sallıyor ardından.

Çiçeklerin içli çığlığı çınlıyor terkettiğin odalarda
daha sabahleyin kokladığın gonca gül
sarı saçlarını çözmüş dövünüyor başucunda

Gitti ah güzelim gitti
Bir ful değil ki dirilsin soğukta
Gitti gitti gitti
O yatakta solan yasemen
Unutuluşun çiçeği.

El ele tutuşan çocuk-melekler
mor boru çiçekleriyle düğün şarkını çalıyorlar,
"lebeyke lebeyke lebeyke"
avuçlarına kına yakıp, kokulu otlarla yıkayıp göğsünü
kardan gelinliğini giydiriyorlar Meryem'in.
Ömrünce ördüğün çiçeklerinden çeyizine bakıyor
iyi yolculuklar dileyen komşular
nereden bilecekler, bir kuyrukluyıldız gibi
kayıp gittiğini kındırılmış pencereden
— yükseliyorsun şimdi yücelere
telliduvaklı bir ışık halinde

güneşlerse peşine düşen kıskanç ateş böcekleri
mum taşıyan sağdıçların her biri.

Pencereden sarkan sarmaşıklar arıyor seni
arılar şebboylar arasında arıyor
dildamaklar dil dökse de seni arıyor arılar
ve bir kelebek dönüp duruyor nereye konacağını bilmeden

Gitti ah güzelim gitti
Mavi sularda ine çıka
Yaklaşan bir senfoninin sonunda
Dalgalarla çıldıran kemanlar
Gitti gitti gitti
Haykırıyorlar bir daha dönmeyeceğini.

Şeytanı kör eden kandiller parlıyor çevrende
ve bir kandilin ateşine dönüşürken bütün sıcaklığın
geceyi delen minare gibi yanıyorsun
ebabülbüle benzeyen kır düğün kısrağında
ateşten kan-atlarında yanarak yükseliyor
yükseliyorsun
— ve son yaş mumu tutuşuyor
eriyerek kendi aydınlığında.

Mersin dalı küreklerin çektiği yeşil bir kayık içinde
açılıyorsun limansız denizlere
kandilisayı yeraltı sularına çözen kandil bir kayık içinde
açılıyorsun limansız denizlere

Gitti ah güzelim gitti
Çanların çaldığı yere yürüyor
Kadife yastıklarla çocuk-melekler
Gitti gitti gitti
Bir yangın olmaya çırpınan
Son dilek mumumla
Ben de geliyorum ardından.

ARİF DİNO ÜZERİNE

Hilmi Büyükşekerci - Rasih Nuri İleri

Adam Sanat'ın ilk sayısında yer alan Arif Dino bölümü okurlardan büyük ilgi gördü. Bu arada Hilmi Büyükşekerci'den aşağıdaki mektubu ve yazıyı aldık. Bu yazı üzerine Rasih Nuri İleri'nin görüşlerini de birlikte sunuyoruz.

Sayın Memet Fuat
Adam Sanat Dergisi Genel Yayın Yönetmeni

Beyefendi,

Doğrudan sizi rahatsız etmek istemezdim ama; çok sevdiğim ve ölmüş bir şairin sağlara bıraktığında kimi kuşkular, kimi kusurlar görünce huzur bulamadım ve bir yazı yazdım. Zahmetine katlanır, lütfen bir kez de siz okuyabilirseniz, üzüntüme ortak olursunuz sanırım. Ölü yanlışı düzeltemez, savunamaz, konuşamaz. Öleni sevenler de onun için iyi şeyler yapmak isterler. Dosta düşen de bu girişimlere katılmaktır. Taşrada bulunuyorum; ne sayın Abidin Dino'yu, ne de sayın Rasih Nuri İleri'yi bulup görüşebilirim. Adam Yayınları yazınımıza Kırk kuşağının ihmal edilmişlerini kazandırma çabasıyla yarınlara büyük hizmetler sunuyor. Ben de bu hizmetlere tanıklıklarımla katılmak istedim. Aracı olarak Adam Sanat dergisini seçtim. Dileğim bildiklerimin Arif Dino'yu anlatacaklara ulaşması. Bu nasıl ulaşır? Ya dergi Abidin Dino'ya, Rasih Nuri İleri'ye bu yazıyı iletir; ya da yayımlar, öylece duyurur. Artık takdir sizindir; bu külfeti size bırakıyorum.

İyi dileklerimle saygılarımı sunuyorum. Selamlar..

Hilmi Büyükşekerci

ARİF DİNO

(Küllüğü Eşelerken*)

Hilmi Büyükşekerci

Gazete ilanından haberim oldu. Taşradayım. Duyamazdım. Hemen buldum, aldım Adam Sanat dergisini; bana ayrı sevinç verdi; çünkü Arif Dino anlatılıyordu sayfalarında.. en yakınları söz ediyordu ondan: kardeşi Abidin Dino, yeğeni Rasih Nuri İleri..

Adam Yayınları, 1940 kuşağının ilginç değerlerini yayınlama girişiminde.. doğrusu: günümüzde en büyük sayılan konular, o küçük Küllük topluluğuyla başlamıştır. Bu küçük topluluğun değerini bildiği için Adam Yayınlarına teşekkür etmek isterim.

Arif Dino'nun, o toplulukta — hele genç olanları için — ayrı bir değeri vardı. O, bir ansiklopedi idi; gerçekten gençlik yaşamış, kusursuz bir hoşgörüydü. Sev-

*KÜLLÜK, Beyazıt camiinin yanındaki bahçeli kahvelerin bulunduğu alanın adıydı.

mek ve kanaat, susmak ve sabır onda vardı. Ün peşinde olmayan, tokgözlü, ama hiç küçülmeyen, bükülmeyen bir büyüktü; suskun ve güvenli bir Sfenks gibi iri dururdu aramızda. Neyzen Tevfik dahil, seyrekçe uğrayan yaşlıların arasında, Küllük forumunda, her gün aramızda oturan yaşlı anıt oydu. O, bir büyük ağaçtı, herkes için serin bir gölgesi vardı; kimseden ilgisini esirgemezdi. Bir bakıma ondaki varlık, görünürde değildi; ama o, bir tükenmez gibi sürekli verir, dağıtırdı.. susadıkça içilen bir yol çeşmesi gibiydi. Ben de Batı şiirinin duymadığım birçok yeniliklerini, özelliklerini, onun söyleşilerinden öğreniyordum. Ona özgü bir anlayışla şiir — pratik olarak — bir dolma / boşalma olayıydı (deşarj olmaktı) ve artık çağ hızlanmıştı, şiir de çağa uygun, komprime olmalıydı; aslında süs ve laf kalabalığını sevmezdi; sıkıştırılmış, preslenmiş, taşınması kolay ama; tadı da o denli özleşmiş çağdaş bir şiirden yanaydı. O da, her has şair gibi, şiire gebe kalıyordu, koca gövdesinde onu olgunlaştırıyordu; sonra minicik bir yumurta gibi onu, dünyaya sunuyordu. Bu, bir anlık görünüm içine koca dünyayı sığdırmaktı. Arif Dino'yu, iri bir denizkaplumbağasına benzetebiliriz. O, koca bir denizi (hayatı), güçlü kollarıyla kulaçlaya kulaçlaya yoklamış, ondan bir öz oluşturup, o özü, ıssız kumlara, birkaç yumurta olarak gömmüş ve onları dünyaya emanet etmiş bir candı. Fakat ne garip benzeyiştir bu.. o bırakılanların en büyük düşmanı, zaman olmuş: Büyük kumsalı andıran belleğimizde, kimileri bozulmuş, kimileri sakatlanmış.

Arif Dino'nun, boşalma.. preslenmiş.. sıkıştırılmış şiir diye bizim belleğimize sakladığı şiirlerden birkaçını Adam Sanat dergisinde bozulmuş görünce, çok çok üzüldüm; Küllüğün küllerini eşeledim, belleğimin kumlarını savurdum; oralardan kıvılcımları, sağlam kalanları bulmaya çalıştım. Bulabildiğim kadarıyla sevindim. Evet.. o zaman Küllük forumunda en genç beyin bendim.. yaş 19.. yenice şiirleri yayımlanan şaircik.. Arif Dino'nun hep yanında oturan iki arkadaştan biri (Suphi Taşhan - Hilmi Büyükşekerci)....

İşte dostlar!... o günkü genç belleğime güvenerek size sesleniyorum:

Arif Dino'nun "Boğaziçi" diye başlık koyduğunuz şiirinin aslı sizin belleğinizdeki biçimde değildir, şöyledir:

Geceler,
bir daha
vapurla dönmez geri..
heyyy!!..
telli / pullu geliiinnn!!!..

Bana anlatışına göre.. Arif Dino "Boğaziçi" şiirine şöyle dolmuştur: Akrabasından bir hanım, Boğaziçi'ne gelin gider; düğün alayı vapurlardır. Düğün sonuçlanır, gece ışıldaklı vapurlar davetlileri toplar götürür. Gelin gelindir, telli pulludur; ışıldaklı vapurlar da telli pulludur, Boğaziçi telli pulludur. Ama bir kez olacaktır bu, bir daha olmayacaktır. Bu şiiriyle Arif Dino, telli pullu gelinle telli pullu Boğaziçi'ni bütünleştirmiş, kısa ve sıkıştırarak da preslemiş. Arif Dino, bana bilgi verdiğine göre bende bu şiirin imajı, Arif Dino'yla birlik, Boğaziçi'nde bir düğün alayıdır, ya hiç bilmeyen için nedir? Bence şiir etkisi veren hüzünlü bir ayrılık imajı: vapura yansımış bir deniz — Boğaziçi başlık olduğuna göre — bir boğaziçi denizi ve dalından koparılıp süslenmiş, sunulmuş hüzünlü bir çiçek.. yani: gelin.. Ama; bu şiiri dergideki haliyle alırsak, Geceler / Gemiyle dönmez / Hey!!! / Telli pullu gelinler. / dersek ne hüznü verebiliriz, ne imajı, ne de sözlerin büyüsünü.. şiiri bozmuş oluruz. Arif Dino şiiri, benim yazdığım gibi söylerdi.

"Beddua" şiiri, noksan, yarım geçmiş dergiye. Aslı şudur:

Döner kebap,
dönmez olsun.
Beşlik simit,
varolsun.

Bu şiiriyle Arif, adaletsiz düzeni somutlaştırır. Beyazıt'ta Küllük bahçesinde ılık, sıcak günlerde en ünlü bir lokanta, dönerini varsıllar için çevirir; aynı bahçede bir yığın sıkıntılı insan, simitle bastırır açlığını. Şairin gözünden kaçar mı eşitsizlik? Arif Dino için çok söze gerek yok, kuruvermiştir şiirini.

"Küfür" şiirinin ikinci dizesinde söz sıraları yanlış.. doğrusu:

Orospu, kaltak, kadın..
can alan, can veren sen.

Böyle söylersek ritm düzeliyor. Şair bu şiirinde kadını, aşkta ve sekste öldürücü.. analıkta diriltici gösteriyor. "Bana kendi açıklamasıydı".

"Taştan mantar tarlası / Çok yaşasın ölüler" değil,

Taştan mantar tarlası
Bin yaşasın ölüler

"Çok yaşasın ölüler" ile "Bin yaşasın ölüler" arasında şiir yönünden dağlar kadar fark var: mezar taşlarına bakınca, çokluk anımsatmazlar; sayı anımsatırlar. Orada herkes ayrı ayrıdır, çokluk gibi bir bütün değillerdir. Ayrıca "bin yaşa" sözünde hem istihza, hem popülarite vardır. Yaşamı popülariteye yatkın olan Arif Dino'ya da daha yakışıyor.

Ne garip?.. Abidin Dino'nun, İngiltere'de ödül kazanmış "Peri Bacaları" diye bir yapıtı vardır; peri bacaları da taştan mantarı andırırlar. Bu yapıtı Abidin Dino' nun bin darbeyle oluşturduğunu gazetede okumuştum, duygulanmıştım, hemen ağabeysinin şiirini anımsamıştım. Umarım Abidin Dino, bilinç altında Arif Dino' nun şiiriyle doluydu. Oktay Akbal da bir yazısında şiiri "Çok" sözcüğüyle yanlış aktardı. Lütfen beyler!. artık düzeltiniz. Saygılarımla...

NOT:

Adı sanı kaybolmuş (benim gibi) birinin, bir bakıma hariçten gazel okuması, bir anlamda uydurmacılık, gösteriş, bilgiçlik olarak yorumlanabilir. Öyle ya.. Arif Dino'yu, kardeşi ünlü Abidin Dino ve yeğeni değerli Rasih Nuri İleri anlatmıyor mu? Ben kim oluyorum?.. Belki Arif Dino'nun sevdiği akıllılardan ya da aptallardan biriyim. Aslında hiçbirisi değilim; dostuyum. Hem o denli yakındım ki ona, bana benim için duygulanıp şiir söylemişti. Savaş hızlanmıştı, Erzincan yıkılmıştı; baba parasıyla Üniversite'de okuyordum. Karacabey'i görülmemiş korkunçlukta sular basmıştı, babacığımı verem yokluyordu. Su baskını ektirdiklerini silip süpürmüştü, ailemin yükü ağırlaşıyordu. Arif Dino'yla bunları da konuşuyordum. Ben 1921 doğumluydum. O, 1893 doğumluymuş. Benden 28 yıl önce başlamış dünyaya, daha çok görmüş, daha çok yitirmiş olmalıydı. Ama onun için dostun büyüğü, küçüğü yoktu, dost dosttu.

O üzüntülü günlerimde bir gün bana, "Bak dinle şair!" dedi — benim liseden gelme takma adım şairdi, herkes de kolay, kestirme beni "şair" diye çağırıyordu — evet o da öyle seslendi ve aşağıdaki şiirini bana, benim için söyledi. Ben o şiire kaderi simgeleyen "Arap Kızı" adını koyayım izninizle.

ARAP KIZI

Yağmur yağar,
Seller akar.
Arap kızı
Camdan bakar.
Polonya'da top atılır.
Erzincan yıkılır.
Karacabey'i su basar.

Arif, koca bir dünyanın çeşitli acılarını, minicik bir dost şiirine sıkıştırıvermişti. Şiir evrensel ve çok büyüktü. Benim için de en değerli armağandı. Ben ona sürekli kendimi borçlu hissediyorum. O, bizlere yükte çok hafif, anlaşılması oldukça zor emanetler bıraktı. Onları bölük pörçük, belleklerimizin kusur ve insafına bırakılmış görünce, gücüme kadar ben de katılmak istedim. Dost ölse de, dostluk ödevi bitmez. Hele Arif Dino, belki çok yıl sonraları daha çok borçlanacağımız bir kişi sayılacaktır. □

RASİH NURİ İLERİ'NİN GÖRÜŞLERİ

Sayın Memet Fuat Beyefendi,

Bana yolladığınız Hilmi Büyükşekerci'nin mektubunu okudum, Suphi Taşhan sevdiğim bir arkadaşımdı, Hilmi Büyükşekerci'yi hatırlayamadım, gayet olağan...

Büyükşekerci Arif'in şiirini "preslenmiş, sıkıştırılmış" diye nitelendiriyor, "öz, yumurta" deyimlerini kullanıyor, ilginç. Ancak ondan sonra "Belleği kendisini yanıltıyor," yargısı yanlış, ben Arif'in şiirlerini derlerken en az kullandığım şey belleğim olmuştur, onu da şiirlerdeki kelimeleri hatırlamak için kullanmadım, nerede yayımlandığını, hangi şeklin en doğru, en son şekil olduğunu belirlemek için kullandım. Belleğe çok az güvenim vardır, belgeye inanırım, şüphesiz bellek ve bilincin süzgecinden geçmeyen belge de çok aldatıcı olabiliyor... Hilmi Büyükşekerci'yi ise belleği aldatmış, sözü kolay, yarım yüzyıla yakın bir süre geçti. İlk sözünü ettiği şiir "Yeni Ses" dergisinin 2. sayısında Kasım 1939'da yayımlandı:

Geceler
Vapurla dönmez
Hey
Telli pullu gelinler

Arif daha sonra haklı olarak "vapur" yerine "gemi" sözcüğünü kullandı ve şiirini bu şekli ile yazdırdı, kendi belgeleri arasında çıkan bir sarı müsvedde defterinde bu son şekli yazılı.

İkinci şiir ise, çok sözü edilen, yayımlanan, aslı bende bulunan bir şiir, bir nâra:

Döner kebap dönmez olsun

Belki Küllük kahvesinde Arif bir gün "Beşlik simit varolsun" dizesini de kullanmıştır, olabilir. Ancak Arif hep özü arardı, Büyükşekerci'nin dediği gibi "preslerdi" yapıtlarını. Bence beşlik simit haykırışı zayıflatıyor, ondandır ki Arif şiirini "yumurtlarken", "doğururken", "haykırırken" o sözcükleri gerekli bulmadı.

"Orospu, kaltak, kadın" için de durum aynı, kaldı ki, size verdiğim şiirlerde bazı varyantlar, değişik şekiller de belirtmiştim, onlar da Arif Dino'nun bana yazdırdıklarından ve de şiirlerin son şeklini kapsayan sarı defterden alınma idi, belleğimden değil. Birçoğu Arif'in kitabında yer almamaktadır.

Taştan mantar tarlası
Çok yaşasın ölüler

şiirini Arif'in ölümünde Fikret Adil "Yeditepe" dergisinde yayımladı (15 Nisan 1957). Fikret ikinci dizenin kendisine ait olduğunu söylüyor, olabilir, Halide Edip de Büyük "Taarruz'u kazandığını söylemişti.Aynı olay!Halide Edip, Atatürk'ün bir nokta hakkında dikkatini çekmiştir herhalde; Atatürk ondan yararlanmış olabilir. Fikret Adil de Arif'e bir öneride bulunmuş olabilir, bulunmuştur da, yine de şiir bütünüyle Arif'indir, çünkü son şekli ile Arif'in onayı, kabulü söz konusudur. Yine de belki Büyükşekerci'nin belleği kendisini yanıltmıyorsa bir varyant söz konusu olabilir.

"Arap Kızı" deyimi bana yabancı gelmiyor, yine de bu şiiri başka bir yerde görmedim sanıyorum; bu da bir şey ifade etmez. Ancak şunu hatırlatmada yarar vardır, Arif her şair gibi birçok söz söylemiş, mırıldanmış, konuşmuştur. Bunların hangileri onun şiirleridir, hangileri şiirdir. Hele yayımlanmamışlarsa... Yine de, koyuş şekli bir tarafa, Hilmi Büyükşekerci'ye çok teşekkürler, keşke hatırlayanlar, kaydedenler, gözümden kaçan bir dergide yeni Arif şiirleri bulanlar bunları bize bildirse de kitabın sonraki baskılarını zenginleştirebilsek.

Mehmet Kemal de bir köşe yazısında Arif'in şiirlerini vermişti; onlarda da aynı bellek hataları vardı. Bir de Arif'e atfedilen ancak galiba Arif'in olmayan bir şiir yayımlanmıştı o yazıda, biri Mehmet Kemal'e göndermiş, hatırladığıma göre. O bellek, bu bellek, şu bellek, usandık, nedir belleklerden çektiğimiz, neden günü gününe not etmeyiz işittiklerimizi, okuduklarımızı!..

Yine kucaklar dolusu teşekkürler Hilmi Büyükşekerci'ye, bir gün yolu İstanbul'a düşer de bir telefon rehberine bakıp beni ararsa çok mutlu olurum.

Not: Size "Küllük" dergisinin kapağını da yolluyorum, alt sağ köşede gözlükleri alnında Arif ve Abidin bir masaya oturmuşlar, belki Hilmi de bir yan masadadır. □

*

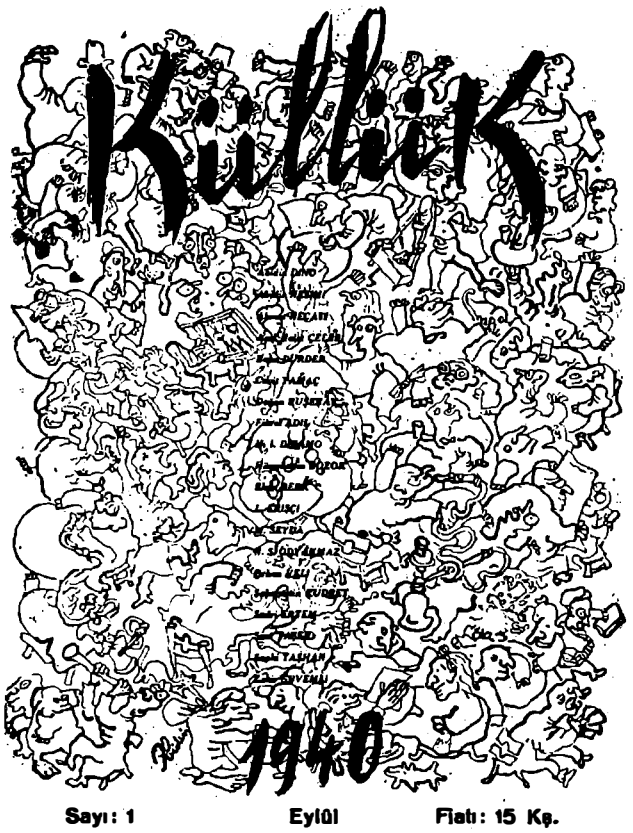
Aşağıdaki yazı "Artist" dergisinin 22 Teşrinievvel 1931 tarihli altıncı sayısında çıkmış. Bu ilginç yazıyı araştırmacı Turgut Çeviker bulmuştur.

A. DİNO, A. DİNO, KİMDİR?

Fikret Adil

Sur la terrasse de marbre dallée
douze verres se sont brisé..

Pertevsizle görünen bir insan, iri eline nazik bir tedevvür vererek yere düşüp kırılan kadeh şıngırtılarını hatırlatacak bir hareket yapıyor, tos vurmağa hazır bir



koç gibi de, çenesini göğsüne yapıştırarak yukarıya naklettiğimiz iki fransızca mısrai söylüyor.

Bu Arif Dino'dur.

Tanıdıklarım bizzat, tanımadıklarım da mektupla "Artist"te sık sık gördükleri A. Dino imzasının kim olduğunu sordular. Evvelâ şunu tasrih edeyim. "Artist" ile alâkadar olan iki Dino vardır. birisi Arif Dino, ötekisi Abidin Dino. İkisi de kardeştir, ikisi de ressamdır, ikisi de şairdir.

Arif Dino'nun şu hususiyetleri vardır:

Boyu iki metreye yakındır, belki de fazladır, çünkü ölçmek tabiî bir insan için kabil değil, yetişemez.

Ağırlığı, bir vakitler 115 kilo imiş. Şimdi biraz daha hafif.

Kafasının, çevresi 65 santimdir, bunun için başı açık gezer, çünkü dünya fabrikaları bu numarada şapka yapmamaktadırlar.

Arif Dino, yazı yazmaktan, telefon etmekten nefret eder. Bunun için şiirleri "semaî"dir, söz söylerken de telefonda imiş gibi konuşur.

Abidin Dino, gayet iyi susar, Arif Dino'yu dinler. O ne derse yapar. Fikri sorulduğu zaman:

— Çok, çok iyi, der. Abidin Dino'nun en mühim işi de, Arif Dino'nun gece yarısı veya sabaha karşı yaptığı şiirleri yazmaktır. Zira, Arif derhal onu uyandırır ve:

Şavkar Altınel

BU MİNVAL ÜZERE

Şimdi Arizona'da, titreyen sıcağın içinden
Asfalt bir yol uzar gider,
Bir iki dev kaktüs, ufukta mor dağlar
Ve bitmeyen sessizlik,

Ya da Güney Amerika'da bir köye
Eski bir otobüs ulaşır,
Tekerleklerinden iki yana
Fıskiye gibi toz fışkırarak:
Meşin yüzlü adamlar
Bir çardağın altında,
Toprak bir duvarda güneşlenen bir kertenkele,

Avustralya'nın içlerinde
Tek sokaklı bir kasabadan
İki dizelin çektiği uzun bir tren geçer,
Solmuş tabelalar kalır geride,
Paslı, bozuk bir kamyonet,
Uzun bacaklı bir böcek gibi
Tahtadan bir su kulesi ipince,
Okaliptüs ağaçları, tozlu yapraklar...

Ah uzaklar,
Ah öğle vakti yüreği burkan düşünce.

— Aman yaz, aklımdan kaçacak, diye zorlar.

Abidin hikâyeler, güzel ve sürrealist hikâyeler yazar.Kendi dediği gibi çok, çok iyi. Bunların bizzat resimlerini yapar. Bir hususiyeti de şudur:

Türkiye'de onun kadar güzel "el" resmi yapacak bir ressam tanımıyorum.

Arif ve Abidin Dino'ların iki kardeşleri daha vardır.

Onlar da kendileri gibi artisttirler. Ali Dino en büyükleridir. Ahmet Dino ise ortancalarıdır. Yani Arif'ten küçük, Abidin'den büyük.

Çok şayanı dikkat bir şey: Dört Dino'ların isimlerinin baş harfleri hep A. ile başlar — alfabenin ilk harfi — binaenaleyh, bir yerde A. Dino ismi görürseniz hangisi olduğunda tereddüt etmekte haklısınız. Fakat buna — bu tereddüde — lüzum yok. Dördü bir kül teşkil ederler. □

DEĞİNMELER

Memet Fuat

Bilimsel yöntemlerle yapılan araştırmalarda belgelerin güvenilir olması belki de işin en önemli yanıdır. Ama nedense edebiyat alanındaki araştırmalarda buna pek özen gösterilmiyor. Güvenilemeyecek bir kaynaktaki kuşkulu bir bilgiyi birbirinden alarak beş altı kaynak tekrarladı mı, bütün kuşkular ortadan kalkıveriyor. Doğruyu bilen bir kişi, istediği kadar, "Öyle değil, böyle!" diye yırtınsın, beş altı kaynakta "Öyle" diye geçmişse, "Öyle" olduğuna inanılıyor... bilim bilimdir...

"Düşün" dergisinin Aralık 1985 sayısında Nurer Uğurlu'nun hazırladığı "İlkbahar"lı kitabın Nâzım Hikmet bölümü yayımlandı. Şairin aşkları (evlilikleri çerçevesinde kalınarak) anlatılıyor. Bir yerde şöyle diyor Nurer Uğurlu:

"Mavi gözlü devin sevdiği minnacık kadın?

"Her ne kadar Memet Fuat *Nâzım ile Piraye* kitabında 'Nâzım ile Piraye 1930'da tanıştılar. *Mor Menekşe, Aç Dostlar ve Altın Gözlü Çocuk* Nâzım'ın Piraye için yazdığı ilk şiirdir. Ama bu tanışma hemen evliliğe yönelmedi. Piraye'nin ilk kocası Vedat Örfi'den biri kız, biri erkek iki çocuğu vardı. İkinci kocasını yüreğiyle değil, aklıyla seçmek istiyor, birini dedelerine bırakmak zorunda kaldığı çocukları için kaygılanıyordu. Özlediği gösterişsiz, ama rahat bir hayat, bahçesinde ebruli hanımelleri açan küçük bir evdi. *Mavi Gözlü Dev, Minnacık Kadın ve Hanımelleri* ile *Bir Ayrılışın Hikâyesi* bu dönemdeki çekişmelerin ürünü şiirlerdir. *Mavi Gözlü Dev*'in, başına ters düşen son bölümü Nâzım ile Piraye evlenmeye karar verdikleri zaman yazılıp şiire sonradan eklenmiştir.' derse de Vâlâ Nurettin'le, M. Zekeriyâ Sertel'e göre, mavi gözlü devin sevdiği minnacık bir kadın, Taninci Muhittin'in baldızı Nüzhet'tir."

Nurer Uğurlu anmamış ama bu şiirin Nâzım Hikmet'in ilk eşi Nüzhet (Berkin) için yazıldığı görüşünü savunanların başında Kemal Sülker gelir. Bu yazar *Nâzım ile Piraye*'deki açıklamamdan sonra, verdiğim bilgileri hangi kaynaktan edindiğimi sormak gereğini bile duymadan, kitaplarından birinde "Memet Fuat Yanılıyor" diye ara başlık atacak kadar ileri gitmişti. 1979 yılında Nüzhet Berkin ile bir konuşma yapma olanağı bulunca, çok açık bilgiler edinmesine karşın, gene savunduğu görüşten kuşkulanmadı.

Aslında, bu öyle önemli bir konu değil. Ortada sevilen bir şiir var, kimin için yazıldığını bilmek, sanatsal açıdan hiçbir şeyi değiştirmez. Yalnızca, sevdikleri bir şairin yaşamıyla ilgili bilgiler edinmek isteyenler ile o bilgileri araştırıp ortaya çıkarma görevini yüklenenler için önemlidir bu konu. Ne var ki, ikide bir, Nâzım Hikmet'le ilgili yazılarda, yanlış olduğu belirtilen bir bilginin kaynağı olarak anılmak da hoş değil. Sustukça şamar oğlanına dönüyor insan... Önüne gelen, "... derse de ..." deyip girişiyor...

"Mavi Gözlü Dev" şiirinin kimin için yazıldığı nasıl araştırılabilir?

Herhangi bir yerde şairin bir notu bulunmadığına göre, anılara dayanılacaktır.

Yalnız, şiirin ne zaman yazıldığı yayımlandığı tarihten yola çıkılarak aşağı yukarı saptanabilir.

Anılarda doğal olarak bir önem sırası söz konusudur: Şairin anıları; şiirin kendileri için yazıldığı ileri sürülen kişilerin anıları; o yıllarda şairin çevresindekilerin anıları...

"Mavi Gözlü Dev"in önce yazılış tarihini bulmaya çalışalım:

Bu şiir ilk olarak Nâzım Hikmet'in altıncı kitabında, 1932'de yayımlanan *Gece Gelen Telgraf*'da yer almış.

1929'da *835 Satır, Jokond ile Si-Ya-U*, 1930'da *Varan 3, 1+1=1*, 1931'de *Sesini Kaybeden Şehir*, 1932'de *Gece Gelen Telgraf*.

Şöyle düşünebiliriz: 1932'ye kadar çıkan kitaplarda yer almadığına, 1932'de çıkan kitapta yer aldığına göre, bu şiir 1931-1932 yıllarında, *Sesini Kaybeden Şehir* ile *Gece Gelen Telgraf* arasında yazılmıştır.

Karşı görüş: 1932'den sonra olamayacağı kesin, ama 1931'den önce olabilir. Şair belki bu şiiri daha önce yazmış, ama kitaplarına almamıştır.

— Neden almasın?

— Şiiri yetersiz görmüştür.

— Bu akla yakın değil, çünkü "Mavi Gözlü Dev" Nâzım Hikmet'in çok sevilen, övgülere boğulmuş bir şiiridir.

— Önceki kitaplarında belki bu tür aşk şiirlerine yer vermek istememiştir.

— Bu da akla yakın değil, çünkü 1929'da yayımlanan *835 Satır*'da Nüzhet Berkin için yazılan "Gövdemdeki Kurt"a, 1930'da yayımlanan *Varan 3*'de Piraye Altınoğlu için yazılan "Mor Menekşe, Aç Dostlar ve Altın Gözlü Çocuk" şiirlerine yer verilmiştir. Daha önceki bir tarihte yazılmış olsa, "Mavi Gözlü Dev"in de onlar gibi yayımlanmış olması gerekirdi.

Ayrıca, kitapları iyi satış yaptığı için, yayıncılar Nâzım Hikmet'e sürekli baskı yapar, kitap isterlerdi. Öylesine ki, bazı kitaplarına üstünde çalışmakta olduğu uzun şiirlerinden parçalar koyar, bazı kitaplarına da önceki kitaplarından şiirler alırdı. Yazdıklarını elinde tutma, bekletme olanağı yoktu. Kitaplarının dışında bıraktıkları, yalnızca, serbest nazıma geçtikten sonra artık benimsemediği ilk şiirleriyle çoğunu Sovyetler Birliği'ndeyken yazdığı, yayımlanması sakıncalı olabilecek şiirleriydi. "Mavi Gözlü Dev" gibi her düşüncede okurun benimsediği bir şiiri kitaplarının dışında tutup beklettiği görüşüne katılmak çok güçtür. Kısacası:

Bu şiirin 1931-1932 yıllarında *Sesini Kaybeden Şehir* ile *Gece Gelen Telgraf* arasında yazıldığını kabul etmemize akla yakın hiçbir engel yoktur.

Nâzım ile Piraye, bu konuda, yazıya geçirilmek üzere, kimseye bilgi vermiş değiller. Onların çevresinde yaşamış olanların anılarından yararlanılabilir ancak. Buna karşılık, Nüzhet Berkin, 3 Eylül 1979 - 10 Eylül 1979 tarihleri arasında, "Cumhuriyet" gazetesinde tefrika edilen, Kemal Sülker'in kaleme aldığı anılarında bu konuyla ilgili önemli bilgiler verdi. Bu bilgilerden yola çıkalım.

Nüzhet Berkin 1922 - 1923 yıllarında Moskova'dayken Nâzım Hikmet'le dört beş ay evli kaldığını, sonra İstanbul'a döndüğünü, "o dev'e yoldaşlık edemeyeceğini" anladığı için ayrılmaya karar verdiğini, 1924'te Nâzım Hikmet yurda dönünce kararını ona bütün nedenleriyle açıkladığını, ama kabul ettiremediğini anlatarak şöyle diyor:

"Tam umutsuzluğa düşmedi, her şeyin düzeleceğini, istersem Türkiye'de de resmi bir nikâh bile yapmaya hazır olduğunu sık sık tekrarladı. Ben ise kararımda direndim. Nihayet tiyatro hadisesi oldu..." (Cumhuriyet, 5 Eylül 1979)

Aralarındaki ilişki kopmak üzereyken, bir gece, Nüzhet Berkin bir tiyatroda Nâzım Hikmet'le karşılaşıyor, ama görmemezlikten gelerek başını çeviriyor. Nâzım'ı çok kızdıran bu olaydan sonra bir daha görüşmüyorlar. Kesin bir tarih veremiyor Nüzhet Berkin: "1924 ya da 1925 yılı idi." Bir süre sonra Nâzım'ın "bir hanıma hicviye yazdığını" duymuş, bu hanımın kendisi olabileceğinden de

kuşkulanmış, ama bu söylentilerin arkası gelmemiş. Şöyle diyor:

"Sonradan bir hanımı hicveden şiirine rastlamadım. Ne vakit ki *Gece Gelen Telgraf* adlı şiir kitabı neşredildi, ben de aldım ve okudum."

Aradan 7 ya da 8 yıl geçmiş, şair beş kitabına almadığı "hicviye"sini, 1932'de altıncı kitabına almış olabilir mi? Bu daha önce de belirttiğimiz gibi, hiç akla yakın değil. Ayrıca, başkalarının baskısı olmasa, Nüzhet Berkin'in "Mavi Gözlü Dev"i kendi durumuna uygun görmesi için bir neden de yok. Nitekim Kemal Sülker'in yönlendirici saplamalarını son derece ölçülü karşılıyor:

" 'O vakit sizinle ilgili şiiri gördünüz' dedim.

"Güldü ve ekledi:

" 'Doğrusu ya, önce üzerime almak istemedim. Bir defa, hiçbir gün mülk edinme ile evlenmeyi bir arada mütalaa etmedim. Hele bahçesinde ebruli hanımeli açan bir evi hayalimden geçirmedim. Bakınız şimdi bahçede değişik çiçekler var ama hanımelinin ne düzü, ne ebrulisi yok. Sonra sözünü ettiği hanımın zengin bir cücenin koluna girdiğini yazıyor.Bir defa Servet zengin değildi,orta halli bir hocaydı, öğretmendi. Sonra cüce değil, o da Nâzım gibi boylu bosluydu. Ama Nâzım beni kendisinden ayrıldığını için küçültmek isteyebilir, eşimi de küçük görebilir. Muhakkak olan bir şey varsa benim Nâzım'ın yoluna, o hareketli, zor, gece gündüz nedir bilmeyen mücadeleli yoluna kendimi hazır ve elverişli bulmadığımdır. Fakat bunları yazdığı için hiçbir gün Nâzım'ı kusurlu bulmadım, ona edebiyatımızın nevi şahsına mahsus büyük bir sanatkârı olarak saygı duydum, duyuyorum da.'

" 'Gerçek bu idiyse niçin şimdiye kadar sustunuz?'

" 'Ben hiçbir zaman ön plana geçmek, Nâzım Hikmet'in adını şu, ya da bu vesile ile anarak ne beraber geçen dört beş ayımıza, ne de evlendiğim ve iki çocuğum olan eşimin hatırasına herhangi bir şüphe kondurmak istemedim. Şu da var, benimle ve evliliğimizle alakalı yanlış yayınların bir gün düzeltileceğine mutlak nazarıyla baktım. İşte siz bunu isterseniz yaparsınız.'

" 'Düzeltilmesini istediğiniz yanlışlar neler?'

" 'Vâlâ Bey'in yazdıkları, benim Nâzım'ın peşi sıra gitmem, babamın İttihatçı olması yanlış. Yine bir yazar 1923 yılında Nâzım Hikmet'in ardından Moskova'ya gittiğimi, 1924 yılında Nâzım Hikmet'in Türkiye'ye dönüşünden sonra kendisinden ayrıldığımı yazdı. Bildiğiniz gibi önce ben ve enistem Sovyetler Birliği'ne gitmiştik. Nâzım bizimle ilgisi olmayan bir sebepler manzumesi içinde Türkiye'den ayrılmıştı. Moskova'da 1922'de Nâzım'la evlenmiştim, 1923 yılında İstanbul'a geldim. (...) Hiçbir gün Nâzım Hikmet'e, Bizim de herkes gibi bir yuvamız olsun, Nâzım, demedim. Bu yakıştırma, olsa olsa Nâzım'ın hayal gücü ile duygularının daha iyi anlaşılması için başvurduğu mübalağa sanatını çok ustaca kullanmasından kaynaklanmıştır, sanırım. Ama sizin de bazı yanlış bilgiler verdiğinizi kaydetmeliyim. Nitekim ben hâlâ Şifa'nın nerede olduğunu bilmem..' " (Cumhuriyet, 6 Eylül 1979)

Bu sözlerden açıkça anlaşıldığı gibi, Nüzhet Berkin "Mavi Gözlü Dev" şiirini, başkaları öyle değerlendirdikleri için üzerine almış. Yoksa Nâzım Hikmet'le aralarında böyle bir şiirin yazılmasına yol açacak bir konuşma geçmiş değil. (Bu konuşmayı, aslında, Vâlâ Nureddin'in "hayal gücü"ne borçlu olabileceğimiz de ya aklına gelmiyor, ya da bir suçlama yapmak istemiyor.) Zengin bir cücenin kolunda bahçesinde ebruli hanımeli açan bir eve de girmemiş. Yakıştırma "minnacık bir kadın" olmaktan kaynaklanıyor. Yakıştırmayı ilk yazıya döken ise Nâzım'la ilgili pek çok yanlış bilginin, yanlış değerlendirmenin yaratıcısı olan Vâlâ Nureddin:

"Tiflis'e beraber gittiler. İşte orada ilk çatışma oldu. Çünkü, Nüzhet telkin altında kalıp ne dese zavallıcık?

"— Bizim de herkes gibi bir yuvamız olsun, Nâzım, demiş. Ve nasıl cici bici bir

ev istediğini anlatacak olmuş.

"Mini minnacıktı kadın

"Rahata acıktı kadın

"İşte karısının bu masumane arzusu — kendi anlattığına göre — Nâzım'ı çileden çıkartmış. Vay, demek küçük burjuvalık! Vay, demek yuva! Belki de kafes! İdeallerine veda ettirecek küçücük kadın koca şairi..." *(Bu Dünyadan Nâzım Geçti*, 2. basım, s. 423-424)

Bu satırlarda, yalnız, yukarda evlilik konusundaki düşüncelerini kendi ağzından dinlediğimiz Nüzhet Berkin'e değil, Nâzım Hikmet'e de büyük haksızlık edildiği açık. "Kendi anlattığına göre" deyip tam bir eylemci karikatürü çizilmiş...

Ayrıca, "Mavi Gözlü Dev"in ne zaman yazıldığını da araştırmak gereğini duymamış Vâlâ Nureddin, yaptığı yakıştırmayı tam anlamıyla bir öykü yazarı gibi işlemiş. Oysa bu şiirin yazıldığı, yayımlandığı dönemde, 1931-1932'de, Nâzım ile Vâlâ artık "düşman bile" değiller. "Mavi Gözlü Dev"i okur önüne ilk çıkaran *Gece Gelen Telgraf*'da, "En güzel günlerimin üç mel'un adamı var" diye başlayan "Sen" başlıklı bir şiir de yer alır. O üç adamdan ikisini kanlı bıçaklı düşmanı kabul ettiğini bildiren Nâzım Hikmet, üçüncü adam için söylediği ağır sözleri şöyle bağlar:

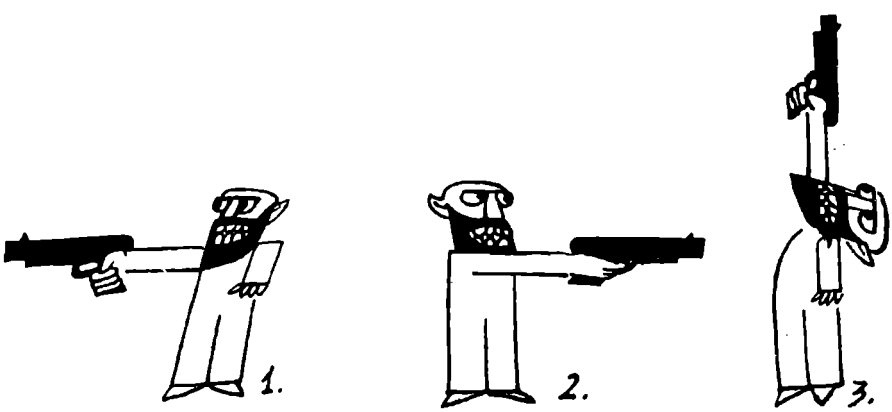
Sana gelince...
Ne ben Sezar'ım,
ne de sen Brütüs'sün...
Ne ben sana kızarım
ne de zatın zahmet edip bana küssün...
Artık seninle biz
düşman bile değiliz...

Bu şiire Şerif Hulusi ile Asım Bezirci şu notu düşmüşler:

"Nâzım Hikmet'in Moskova Doğu Üniversitesi'nde birlikte okuduğu ve eski bir mücadele arkadaşı saydığı Vâlâ Nurettin, şairi siyasi mücadeleden döndürmeğe ve onu 'sanat için sanat yapmağa' zorlamış, hattâ bunu bir israr haline getirmişti. İki dost arasında bu yüzden başlayan anlaşmazlık, sonunda kavgaya kadar varmıştı." (Nâzım Hikmet, *Bütün Eserleri 2*, s. 313)

Yani "Mavi Gözlü Dev"in dostlar arası toplantılarda yüksek sesle okunduğu, Nizamettin Nazif'in kahkahalar atarak, "Miniminnacık kadına bak!" diye Piraye'yi gösterip Nâzım'a takıldığı günlerde, Vâlâ Nureddin yanlarında yoktur...

Nurer Uğurlu büyük bir değerlendirme yanılgısına düşerek, "Memet Fuat ...



şöyle şöyle ... derse de Vâlâ Nurettin'le, M. Zekeriyâ Sertel'e göre..." diyor. Bu iki yazar Nâzım Hikmet'le ilgili anılarında çok büyük yanlışlara düştükleri bugün kesinlikle ortaya çıkmış bulunan, en güvenilmeyecek kaynaklardır.

Nurer Uğurlu'nun, daha önemlisi de Kemal Sülker'in şunu göz önünde tutmalarını dilerim:

Ben *Nâzım ile Piraye*'de yazılanların içinde yaşadım. Kitabı hazırlarken, açıklayıcı notlar koyarken, yanıbaşında olduğum halde, Piraye'nin anılarını canlandırmaktan, olayları ona sormaktan kaçındım, kendi bildiğimle yetindim. Ama yayımlandıktan sonra kitabı Piraye de okudu. Bir tek yerde yanılmışım. Birinci basımdaki:

"31.1.1935'de, Pendik yöresindeki gözlerden uzak bir evlenme dairesinde, oradan buldukları iki tanıkla, Nâzım ile Piraye gizlice nikâhlandılar." (Birinci basım, s. 50)

tümcesi, ikinci basımda:

"31.1.1935'de, Kadıköy Evlendirme Dairesi'nde, Orhan Ezine ile Vedat Başar'ın tanıklığıyla, Nâzım ile Piraye, kimseye haber vermeden, nikâhlandılar." (İkinci basım, s. 50)

oldu. Benim hatırladığım ailemizdeki başka bir evlenmeymiş.

Nurer Uğurlu kitabın birinci basımından aldığı bu yanlış bilgiyi kullanmış. Başkaları da ondan alıp kullanırlarsa, gene bilimselliğe kurban gideriz...

Bu konuda daha fazla ayrıntıya girmek istemiyorum. Nurer Uğurlu ile Kemal Sülker'e söyleyeceklerim, şimdilik, bu kadar... Bir düşünme payı bırakmak gerekir...

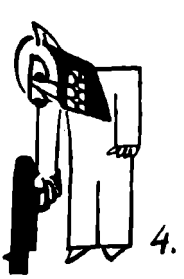
Bitirirken bir noktaya daha değineceğim:

Nüzhet Berkin "Gövdemdeki Kurt" şiirinin Nâzım Hikmet'le ayrılmalarından sonra değil, evlenmelerinden önce, bir kıskançlık yüzünden yazıldığını söylüyor. Yakışıklı bir Dağıstanlı gençle aralarındaki "neşeli bir sohbet" neden olmuş Nâzım'ın kıskançlığına...

"Birbirimize küstük. O da son sözünü bu şiiriyle bana bildirdi: 'Sen benim minare gövdeme beyaz bir kurt gibi girdin' vesaire... Ama sonra, bu sohbetin sınırları hakkında güven duyan Nâzım'la barıştık ve evlendik.. " (Cumhuriyet, 7 Eylül 1979)

Nâzım Hikmet şiiri genellikle insanları etkilemek için kullanmıştır. "Mavi Gözlü Dev"in amacı da buydu...

İşte böyle, Nurer Uğurlu, onca savruk anının arasından, doğru olanı bulup çıkarmak kolay değil...



İKİNCİ YENİ KONUSUNDA BİRKAÇ DÜZELTME

Attilâ İlhan

Attilâ İlhan ikinci sayımızda yer alan "Mavi Hareketi Nedir" başlıklı araştırma ile ilgili olarak Adam Sanat'da yayımlanmak üzere aşağıdaki açıklamayı göndermiştir. Olduğu gibi yayımlıyoruz:

1. *'Mavi Hareketi'* meğerse yokmuş! Evet, hiç olmamış! İyi de, üzerinden otuz yıl geçtikten sonra, bazı dergilerin *('Kitaplar', 'Adam')* üzerinde harıl harıl incelemeler, araştırmalar yayınlamasına ne demeli? Olmayan bir hareketin neyini araştıracaksın? Sayfalar doldurduklarına göre *('Adam'*daki yazı 12 sayfa), demek böyle bir 'hareket' vaki olmuş; olmakla kalmamış, o zamanlar 'resmi edebiyat' çevrelerini de, 'aşırı sağcı' ırkçı/turancıları da, adamakıllı rahatsız etmiş. Şu ara yazılanlara bakılırsa, hâlâ bazı 'çevreleri' rahatsız etmektedir. Onunkisi, nasıl bir 'yok'luksa!

2. *'Mavi Hareketi'*, meğer bir *Attilâ İlhan* hareketiymiş! Efendim günaydın, feneri nerede söndürdünüz? *Attilâ İlhan,* daha otuz yıl önce 'hesaplaşma'nın *'Yeni Ufuklar'* ve *'Kaynak'* dergilerinde başlatıldığını, *Mavi*'yi harekete kazanmaya çalıştıklarını *(Yılmaz Gruda* ile *Ahmet Oktay* yardımcıydı) açıklamıştı; *Ankara*'daki gençlerin, sanat dışı baskılardan yılıp, o utanç verici açıklamayı yapmalarından sonra da, hesaplaşma durmamış, *Attilâ İlhan*'ın eleştirmeleri ve tartışmaları, *'Kaynak', 'Seçilmiş Hikâyeler', 'Dost'* gibi dergilerde sürmüştür. (Bkz: *"Gerçekçilik Savaşı", "İkinci Yeni Savaşı").* Bu durumda,*'Adam*'ın gayretkeş araştırmacısı, acaba neyi keşfetmiş oluyor? Çarşamba'dan sonra, Perşembe'nin geldiğini mi?

3. *Attilâ İlhan,* bildiğimiz 'sosyalist gerçekçiliği' değil, 'beşeri yönü toplumsal yönüne denk', bilimsel metodla gerçekleştirilecek ulusal, bağımsız ve toplumsal bir gerçekçiliği savunmaktaymış; dahası, önce ulusal bir kültür ve sanat gereğini ileri sürüyormuş; gel gör ki, savunduğu ilkelerden ne 'çocuklar' etkilenmiş, ne de kendisi!

Doğrusu pes! Türk edebiyat okuru, otuz küsur yıldır, *Attilâ İlhan*'ın 'bilimsel diyalektik yöntemle, müdafaa-i hukuk doktrinini devre dışı bırakmayan, yani Atatürkçü, yani bağımsız, laik ve demokratik bir toplumculuğu; doğal olarak da, bu platformda bir toplumsal gerçekçiliği savunduğunu görmüyor mu? (Bkz: *'Hangi Batı', 'Hangi Atatürk', 'Hangi Sağ'* ayrıca, *'Faşizmin Ayak Sesleri', 'Batı'nın Deli Gömleği')* Üstelik, şiirlerinde romanlarında filmlerinde, savunduğu fikrin uygulamasını gerçekleştirdiğini farketmiyor mu? (Bkz: *'Aynanın İçindekiler'*, şiir kitapları, tv dizileri)

'Adam'ın araştırmacısı, bu konuda, deve kuşundan pek farklı sayılamaz herhalde.

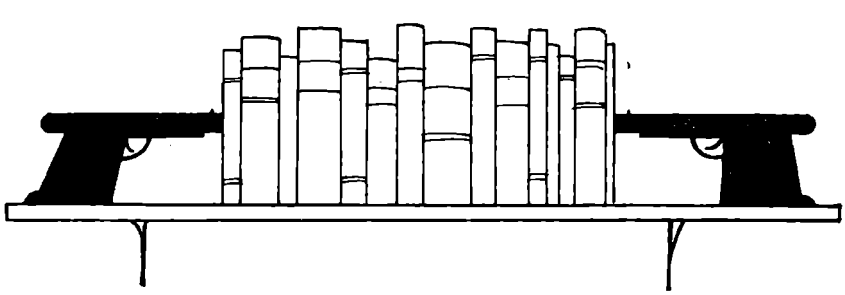
4. *Attilâ İlhan*'ın sosyal realizmi 1950'lerin genç sanatçılarını etkilemiş olsaymış, o ilkelerle ürünler ortaya koyarlarmış, belki de Türk Edebiyatında 'İkinci Yeni Dönemi' hiç yaşanmazmış! Hele bu fikir, şaheser!

Attilâ İlhan'ın 'etkileyemediği' o 'gençler' sanat dışı başkıların (Soğuk Savaş) korkusuyla, o yıllarda yayınlanan ya da yayına giren iki dergiye üşüştüler: *"Pazar Postası"* ve *"Yeni Dergi";* ilkini *Muzaffer Erdost,* ikincisini *Memet Fuat* yönetmekteydi; ellerinde birer dergi de olduğuna göre, bu yiğitler acaba neden *Attilâ İlhan*'ın başaramadığını başarmamış, *Mavi Hareketi*'nin okul kaçaklarını, toplumcu ve gerçekçi bir sanata yöneltmemiş? Tam tersine soyut, bireyci, biçimci 'İkinci Yeni Sirki'nin başını çekmiş? *Muzaffer Erdost*'un çok yıllar sonra itiraf ettiği gibi, 'bilinçsizliklerinden' mi, yoksa — sözüm meclisten dışarı — onlar da korktuklarından mı?

Kaldı ki, aynı tarihte, 'İkinci Yeni Sirki'nin 'yıldızlarını', pekâlâ varlığını sürdüren, aktif (sosyalist) gerçekçiler de 'etkileyememişler'dir; tam tersine, anlamsızlık akımı, bazı sosyalist gerçekçileri yozlaştırmış, *(Memet Fuat, Fethi Naci),* metoda sadık, aklı başında olanları ise *(Asım Bezirci) Attilâ İlhan*'la birlikte, İkinci Yeni'ye karşı çıkmaya götürmüştür. Bu mücadele, neticesini, 60'lı yılların sonuna doğru verecek; 'İkinci Yeni', bizzat yaratıcıları tarafından inkâr edilip, tedavülden kalkacaktı.

Neden mi? İlâhi, 'soğuk savaş' baskısı ortadan kalkmıştı da, ondan! □

Memet Fuat'ın notu: Attilâ İlhan yukarda okuduğunuz yazısına eklediği mektubunda, "Yayıncılıkta malûm, bir cevap hakkı vardır; bu hakka dayanarak, ilişik 'düzeltme' yazısını göndermeyi düşündüm; uygun bulup yayınlarsanız, sevinirim. Yazı sizin dergide çıktığına göre, okurunuzun, benim ne düşündüğümü bilmesi, hakkaniyete ve yayıncılığa uygundur. Nitekim 'Sanat olayı' antoloji mevzuu üzerinde dururken, Memet Fuat'a başvurmuş, uzun bir konuşmasını yayınlamıştı," diyor. Adam Sanat, cevap hakları olsa da, olmasa da, ele alınan konularda yazarların düşüncelerini belirtmeleri için, her zaman, sayfalarını onlara açık tutacaktır. Ne var ki gönderilen yazılar üslup özellikleriymiş gibi araya sokuşturulan saygısız söyleyişlerle dolu olmamalıdır. Attilâ İlhan kendisine karşı içinde tek bir küçültücü sözcük bulunmayan, üstelik de çok önem verdiği bir konuda yapılmış, emek ürünü bir araştırmayı "düzeltirken", niçin, "Efendim günaydın, feneri nerede söndürdünüz?" "gayretkeş araştırmacı", "devekuşundan pek farklı sayılamaz", "bu fikir, şaheser", "bu yiğitler" gibi, alaycı, aşağılayıcı sözler kullanma gereğini duymuş, anlayamadım. Ayrıca, "düzeltme"sinde de, her zaman olduğu gibi, birtakım saptırmaları sürdürüyor. Bütün bu tür konular dergimizde, sırası geldikçe, araştırmalarla ele alınacak, gerçekler ortaya dökülecektir. Şimdilik, mektubundan anlaşıldığına göre Attilâ İlhan'ın gözünden kaçmış olan, çok yakın bir gerçeği kendisine hatırlatmakla yetineceğim: "Sanat Olayı" antoloji konusu üzerinde bilinen yayını yapacağını belirtmeden Memet Fuat'a başvurup uzun bir konuşma yapmış, sonradan bunu "Söz savunmanın" diye başlık atarak yayımlamakta bir sakınca görmemişti. Üstünden bir yıl bile geçmedi, nasıl unutulur!..



İKİ KİŞİLİK OYUN

Şahin Yenişehirlioğlu

BİRİNCİ PERDE

Duvardaki tablo:
20 Şubat 1985 olsa gerek.

Artı (+)

Şubat, öğleden sonraya doğru bir zaman dilimi. Hava soğuk olmanın bilincinde. Rüzgâr esmenin coşkusallığında. Müzik tatlı nağmelerinde, hokkabaz durmaksızın gerçeği arıyor. Gerçek ip ucunda. Gordion'un sökülmez düğümü gibi. Kadının, güzel kadının, kadının, çirkin kadının tatlı derisi, şehveti, cinselliği aktaran bir gülümsemeyle ormanın kesif bölgelerinden geçerek yeryüzünün, insanlığın, insanın kaynağını yaladı. Dölyatağı tüm romantikliğiyle evrene bilinmeyenin anası olarak yayıldı. Evrende çiçekler açtı. Ve başladı GERÇEK !..

İKİNCİ PERDE

Eksi (−)

Yamaç çanağı gözyaşlarından dolmuştu. Doğa ağlıyordu. İnsan, yabancılaşmış insan, doğayı kendi içine tutsak kılıyordu. Doğa tutsak edilir mi hiç ?.. Davul, zurnayla çalınan acaip bir ses eşliğinde bazı insanların hırıltılarıyla bir şölen yapılıyordu; doğayı, akan suyu, göğü, yeri, nemi, ısıyı değiştirme şöleni. Gökteki bulutlar kızdı, kararıp gürlemeye başladı. Tufan boraya karıştı, ortalığı kasıp kavurdu. Doğa isyan ediyor, köle değil, efendi olmak istiyordu. Şiddetli yağmur, gittikçe artan su, önündeki polis engelini aşmak istiyordu. Bu polis engeli, baraj denilen yüzsüz cismin nesneleşmiş duvarıydı. Duvar sarsıldı, çatladı, delindi, kırıldı, parçalandı, dağıldı, sular artık efendiydi. Tüm kuvvetiyle coşkun seller biçiminde, yeniden doğal konumuna girdi. Çevresindeki her türlü pisliği ve yabancılaşmayı silip süpürerek. Bu, bir aklanma savaşı mıydı? Görevlilere benzeyen insanlar, bu kez, başka hırıltılarla sulara gömülüp gittiler. Davulcunun tokmağı sudan havaya fışkırdı. Doğanın ve temizlenmenin utkusunu muştuluyordu. O, artık, uygarlığın utancı değildi. Utancın uygarlığıydı. Bu, şarlatanlaşmış devletin simgesinin Doğa'ca rnahkûmiyetiydi. Doğa Devlet'e karşı gücünü gösterdi. Doğa Devlet'i yendi. Doğa Devlet'i bir öcü gibi görüyordu. Suların sesleri, göğün gümbürdemesi rengârenk seslerin süsüydü. Doğa şen şakrak şakımaya başladı. Doğa, artık kendisiyle özdeşti. Doğa mutluydu.

ARA

SAHNE:
Bir masa (eski).
Bir sandalye (eski).

Bir kalem (kırık).
Bir adam (genç).
Masanın üstü boş.
Duvarda takvim var. Hiçbir tarih göstermiyor.
Zaman durmuş.

IŞIK:
Loşa varan karanlık.

MEKÂN:
Morg. Ölüler istasyonu.

OLGUSAL DURUM:
Memur ölülerle konuşuyor.

DRAM:
Küçük bürokratın trajedisi.

Bu, aynanın içindeki kişinin diyalog biçimindeki monoloğudur.

Masanın üstünde bir kitap var :

"BUZUL ÇAĞININ VİRÜSÜ"

Bir ses şu tümceleri tüm şiddetiyle okuyor: " 'Deniz bile ölür'de durduruldum."

"Denizdi bakan sabaha, yorgun, ağır, derin, kırışık, eskimesiz, çoğalmayan ve çoğaltmayan. O bile ölürdü ha? Sokuldum ısıyı oluşturan, dokunan, dokunabilmeyi bilmez ellerine. 'Acımasız olma bunca.' İşte, *buzul çağının virüsü* olmaya çoktan razıyım. Ya da ölüm mantıksa, o bile ölürse, biz neden yaşayalım? O bile ölüm öncesi ölüm bilincindeyse..

"Ölüm öncesi ölüm bilinci kanıtlanamamış daha. Değişimsiz birkaç milyar yılı aşıp geldiği söylenen, kendi kendinin yarattığı kutsandı! Virüs, virüsleşebilirdi. Hiç değilse virüsleşebilme bilinciyle ölür ölür dirilirdi. Korku evrenini nasıl küçültüyorum, görünmez kılıyorum içimde! Genişlemesi durdurulamayan çevren: Umut. Yaratmamış, yaratılmamışlık gibi. İşte böylesi bir yoruma sarıldım birdenbire. O nasıl dalkavuk sevinciydi, ölümlü olduğuna inanarak katlanmak yalanı.

"Razı olmak gönlübol görünümünde salt yokluğa kafa tutmak, başka türlü daha kötü dürüstlük seçeneği değil mi? Doğaya, yenilenmeye tapınma. Ah, canım söylesene, ben nasıl dayanırım? (...)

"Ödündür bu sanrı, küsküçül, apaşağılan. Virüs kuramına tutunmak da, beter bir ödünle bütünleşmektir. Ödünün kendisi ne ki, beteri olsun. Oyunbozan. *'Sensin sebep berbadıma'*. Yaşama uğruna virüsleşmeyi göze almak."[1]

İnsan ve virüs kuramı karşı karşıya. Yaşamın getirdiği olağanüstü olgular çerçevesinde insan insanı aşmaya, insan kendini aşmaya çabalıyor. Bu, bir süreçtir. Neyin süreci? Yaşamın süreci, olmanın süreci ya da en saltığı, var olmanın süreci. Aslında, biz, insan olarak, bir virüs kadar bile mi olamıyoruz? Yoksa, virüsleşemiyor muyuz bile? Gerçekte, ne o, ne de bu. Önemli olan, bilincin doruğunda, Vüs'at O. Bener'in romanında ifade ettiği gibi, ölümün evrelerini ölüm öncesi aynı ölümdeki bir an gibi algılamak, duymak ve onun kararlılığında başkalaşıma uğramaktır.

Yazarın, apaçıkça, hiçbir kuşkuya yer bırakmaksızın *Buzul Çağın Virüsü*'nde ortaya koyduğu gibi, "ölüm" bile bir 'mantık' olabilmekte, aynı bir canlı varlık gibi ölebilmektedir. Doğanın salt yasası, başkalaşma ve değişme bir organik olgu halinde belirginleştiğinde, acaba ölüm olarak mı karşımıza çıkmaktadır. O zaman, bilinç kendisine her tür soru sorma hakkını kendiliğinden kazanır. 'Ölüm öncesi ölüm bilinci kanıtlanamamış' belki, ama, ölüm sonrası ölüm bilinci kanıtlanmıştır. Bu kanıtlanma, hem ölen bilinç için ve hem de ölecek bilinç için aynı eşdeğer ölçülerde geçerlidir. İşte, bu geçerlilik, kendi özünde Platon'un ya da Aristoteles'in evrenselleri gibi, bir evrenseldir.

Küçük sıradan insanın büyük bir dünya yaratması çabası sonucu ortaya çıkan toplumsal-psişik olgunun nasıl bir bireysel-fenomensel-toplumsal olguya dönüştüğünü ve dönüştürüldüğünü bize fragmanlar olarak aktaran bu roman, insanın tinsel yapısında yereden başlıca temaları acımasızca karşımıza çıkarıp Devlet denilen bir süper-örgütün egemenliği altında çıkmazlara saplandığını da göstermektedir: Zaten, bu Devlet hangi Devlet'tir? "Bunun anası er kadın, hamarat kadın, tombul kadın oysa. Kaçırdı, kuma getirdi, belediye nikâhlı karısının üstüne. Tıkılırsa mahpus damına, seksenlik dedesi, karıları, büyüğü, başını bağlayamadık — on yedisinde, ikisi kız, ikisi erkek aç enik, üvey oğul geberdi nasılsa, etti mi sana yedi nüfus. Kim besleyecek bunları? Ben ne bileyim! Ardından okuryazar değil bir kere — ırzına geçilir tüm devletlilerin, küçük oğlanı orta birden yukarı geçirtmeyen öğretmenin. Kahvesini höpürdetiyor bir yandan. 'Boş ver İsmail. Düzelir, düzelir. Sen var mısın şimdi benimle bir beşe?'

"Kahvenin beton direklerinde, taş duvarlarında yankılanıyor şakırtısı kırasıya vurulan pulların. 'Beye çarşaf ver! Lan kemik, lan allahsız gel!'

"Sallanan bileklerde, körüklenen ciğerlerde, sararan suratlarda hırpalanıyor, kendini nereye yönelteceğini bilmeyen öfke."[2]

İnsanın toplumsal yapısıyla bireysel yapısının büyük bir karmaşıklık yumağı içinde sürekli bir uçtan öbür uca, bir duygudan bir başka duyguya, bir konumdan bir başka konuma, bir varlıktan bir başka varlığa gidip geldiği bir süreçte, kaçınılmaz bir biçimde, insanın yapısı ne denli basit olursa olsun, bir parçalanmışlık, bir yabancılaşmalık vardır. İşte, böyle bir tinsel mekânda oluşan yapı içinde, insan, kendisinin ötesine geçmek durumundadır. Fizik metafiziğe (fizikötesine) doğru yol almaktadır. O zaman, insanın bir gözü (kitabın kapağındaki görüntüde olduğu gibi) daima açık kalmak zorundadır. Yani, bilinç hiç olmazsa tek gözle de olsa görmek, dünyaya yayılmak, derinlemesine içine dalmak gereğini duymalıdır. Bu fenomensel evrede, "korku" iyice küçülmekte, gittikçe 'görünmez' kılınmakta, ve sürekli genişleyen bir zeminde beliren en önemli öğe: 'Umut'.[3] Çünkü, yazarın savı oldukça açıktır: "Mutsuzluk kolay zenaattir."[4] Ama, bu mutsuzluk, gerçekten mutsuzluğu mahkûm eden, onu yok olmaya gönderen bir yol mudur?... Bu yol, aslında Albert Camus'nün yalnızlığı vari bir yalnızlığa açılan bir pencere değil midir?: "Bütün bir ömrü yaşadık duygusu. Sende de var mı? Birliktelik, çocuk ve sabah ve ölüm. Sabah durudan da özge bir suyun en dibini görmek. *'Mütekâsif menekşeler'* yoğun kaynaşması ve ayrılmazı yalnızlık. Bir türlü cayamamak sıcaklıktan, umuda kıyamamak. Yalnızlığın 'ben buradayım'ını itme savaşımı. İstemek, 'İstendikçe/istedikçe? *değişemez yanın gücünü daha iyi anlayıp istememesini bilmeli.'* Sonra kalkınca, hemen anında yakalanılan buz gibi tekbaşınalık ve onun oyunu, onun koşulları, koşullandırmaları. Şarkılar başlatmak ve çok üşümek ve kırılamaz gerçeği yumuşak hüzne dönüştürmeye çalışmak; dokunarak, sımsıkı sarılarak. Beceremmemek. En dibi bulmak. Ama, sonra kapı ağzında gülmeye durmakla, dibe ayak vurup su yüzüne fırlamak. Bu kez bunun oyununu başlatmak. Başkası olamıyor galiba güzelcim! Yalnızlık birlikteliğe bırakmıyor, birliktelik yalnızlığa. Kapı ağzında seni sana ver-

Olcay Anıker

"GÖRÜLMÜŞTÜR"

Seni uykuda sanıyordum
Düşlerini tutup korkuya batıran
Korkuya kapatınca toprağın beyazlığını
Kesilir mi sütünden yılan?

Seni tutuklu sanıyordum
Bütün odalarda, dikenli tellerde
Seni adsız gün, seni tel örgü
Bıraktıklarının hepsi belleğimde saklı
Üşüyorsan senin üşümen
Usum bir benzerin, siyahın karşıtı

Bir kâğıdın kokusunda her şeyin özeti
Uğultuda, sağanakta
Aralanan kapısında karanlığın
Çoğulun uyanan uykusunda

Seni yalnız sanıyordum, bağışla

---

dim duygusu. Sen de beni bana. Ama bak, galiba sana demek istediğim buydu, 'sıcaklığı unutma' derken. Çünkü yalnızca o sıcaklıktır gibi geliyor bana, ayrılık acısını gülümsetebilen, sana kuruluğunu yaşatabilecek, zorlayabilecek bir süre kazandıran, bana dağınıklığımın ayrıntı denizini kulaçlamayı kolaylaştıran. O hızla sobaları yaktım, evi derledim, toparladım. Çok içim şenlendi giderek. Ölüme hadi oradan demek. Yaşam, yalnızlık ve seninlelik. Zıtlık. Salt olamama. İki karşıt oyunu kendi kurallarına göre sürdürmek. Her hâl-i kârda."[5] İnsan, 'ölüme hadi oradan' diyebilir mi? Demek ki, yaşamın tanımına girdiğimizde, onu şöyle tasarımlıyoruz: yalnızlığı yaşarken, duyarken, bir başkasıyla, sevgiliyle olmak, ya da olamamak. Olamamak deyince, usa hemen 'değişemez yanın gücü' geliyor. Gelmekle kalmıyor, bir nostaljinin doruğunda 'istememesini bilmek' salt bir yasa olarak karşımıza çıkıp kendisini bize kabul ettirtiyor. İşte o zaman büyük kumar: 'tekbaşınalık'. Tekbaşınalık ve hüzün. Ne denli, kim için, nasıl bir hüzün? Hüzüne değer mi?... Deyse bile ne olacak?... Burada, felsefenin en önemli kuralı ve olgusuyla karşı karşıya geliyoruz: Yadsıma. Ve yadsınma. Bu, bizim, insanın, bireyin, milyarlarca insan arasında yaşam savaşımı veren varlığın yazgısı mı acaba?... Ne denli varlıksal ve varoluşsal bir gerçek?...

"Bu karikatür duygusallık ne demeye girdi araya? Olabilir. '*Bu çocuk doğar, büyür, babası kadar olur*', neden yalnız babası? '*Sonra efendim ölür.*' Yaa! sanki ben

seçtim eli mahkûm anamı, babamı, onlar ayıkladılar adaylar arasından yaratıcılarını. Baldırı çıplaklar, benden besbeter olanlar, niye bıraktınız yazgınızı rastlantılara? Formülünü kendiniz yazsaydınız ya bileşim öğelerini genlerinizin, neredeydi aklınız? Hurra! hele ki dank etti kafanıza! Sen kuluçka çocuğu, şair kadavrası dostum, patırtı istemem. Düşeceksin! Neden diye hıçkırma, biliyorsun, sen mangal yürekli bir fukara değil, yürek fukarası bir mangalsın da ondan. Peki, hiç mi bir şey gelmiyor elinden? Çık kürsüye, avazın çıktığı kadar bağır: BEN YAŞAM İBNESİYİM!"[6]

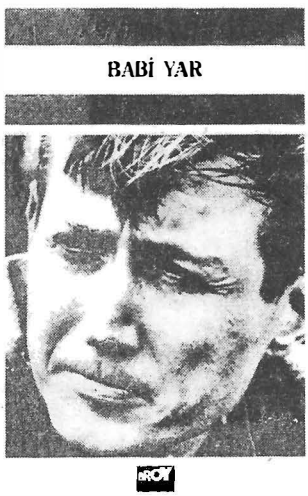
Biz, zaman dilimi kesitinde, " 'Hızla uzaklaşıyor ama her şey..' Üzünç büklüntüsü kaşlarında. Neden uyarganım, gelecek şimdileşmeden, geçmişe koşuşuyor?" deyip, "Arkama bakmak istemiyorum"[7] olgusunu tüm acılığıyla duymaz mıyız? Çünkü söz konusu olan 'Hiç' tir. Biz, hiç 'Hiç'i yeğlemez miyiz? Üstelik, "hep denli, sağlam, kesindir hiç."[8] İnsanın en yüce amaçlarından biri de vazgeçmek, özveri ve kendisini yadsımak, kendisini reddetmek değil midir? Bu, kendini beğenmek ve narsizime bir başkaldırıdır. Çünkü, yazgımız, değişmez yazgımız, bir "hep-hiç kesişmesinin" ürünü olmamızdır: "Yapımıza, kan grubu tartışmalıysa da, yaraşır bir davranış biçimi gerekiyor idiyse; hep-hiç kesişmesinin önlenemeyeceği, bu iki göreli kavramın er geç birleşecekleri gerçeğini, doğanın ertelenemez kuralını göze alarak iki uçtan birine, daha doğrusu 'tek'e hemen, zamanında karar verebilmeliydik. Aklın sonsuzda sınırlanması, kendini bilmesindeki sınırlılık değil midir?"[9] *Buzul Çağının Virüsü*'nde Vüs'at O. Bener'in insanın yaşamsal özüne ilişkin işlediği bu felsefesel temalar, insanın varlıksal-zamansal serüveninde sahip olduğu anların bir filmin kareleri gibi belli kesitlerini, belli devingenlik ve duraganlıklarını, tarihin belli dakikalarını belleğimize taşımaz mı? Birey, burada, kendisinin, "hep" ve "hiç"in diyalektiğini yaşamaz mı? Onların çatışmasından, karşıtlığından doğan boşluk, aslında kendisinin bir boşluğu değil midir?Ya bu noktada "akıl" a düşen görev; onun "sonsuzda sınırlanması"dır. Buysa, gerçekte, insan varlığının "kendisini bilmesindeki sınırlılık"tır da aynı zamanda.

İnsanın, ölüm döşeğinde, bir intihar senaryosunun sahnesinde kendi hırıltısını dinlerken, ortaya çıkan ezgileri "KINDERTOTENLIEDER" gibi "Lorri Lail'in kontralto sesinden," gerçek-üstü bir boyutta, denizin üstüne kurulmuş bir çadır içinde, "yüzü mum dingini Mahler"i algılar gibi dinlemesi, bütünüyle yaşamsal varlığını dıştalaştırıyor demektir.[10]

Sanat, insanın parçalanmışlığını mı bütünleştiriyor? *Buzul Çağının Virüsü*'nde biz bunu mu buluyoruz acaba?

(1) Vüs'at O. Bener, *Buzul Çağının Virüsü*, Adam Yayınları, 1984. ss.87,88.
(2) a.g.y. s.120.
(3) a.g.y. s.87.
(4) a.g.y. s.145.
(5) a.g.y. s.81.
(6) a.g.y. ss.42,43.
(7) a.g.y. s.136.
(8) a.g.y. s.62.
(9) a.g.y. ss.62,63
(10) a.g.y. s. 167.

Doçent Dr. Şahin Yenişehirlioğlu, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Felsefe Bölümü Sistematik Felsefe ve Mantık Anabilim Dalı başkanıdır.



Yevtuşenko

GENÇLERE YALAN SÖYLEMEK YANLIŞTIR

Gençlere yalan söylemek yanlıştır
Yalanların doğru olduğunu göstermek yanlıştır.
Tanrı'nın gökyüzünde oturduğunu, ve yeryüzünde
işlerin yolunda gittiğini söylemek yanlıştır.
Gençler anlar ne demek istediğinizi. Gençler halktır.
Güçlüklerin sayısız olduğunu söyleyin onlara,
yalnız gelecek günleri değil, bırakın da
yaşadıkları günleri de açıkça görsünler
Engeller vardır deyin, kötülükler vardır.
Varsa var, ne yapalım. Mutlu olamazlar ki
değerini bilmeyenler mutluluğun.
Rasladığınız kusurları bağışlamayın,
tekrarlanırlar sonra, çoğalırlar,
ve ilerde çocuklarımız, öğrencilerimiz
bağışladık diye o kusurları, bizi bağışlamazlar.

BABİ YAR, Yevtuşenko, Hazırlayan: Ülkü Tamer
Broy Şiir Yayın Merkezi

TİKSİNTİ ÇAĞI

Uğur Kökden

De Yayınevi sanat, toplum, siyasa konularını dengeleyen yazılarıyla yıllardır dergi okurlarının ilgisini çekmekte olan Uğur Kökden'in denemelerini *Tiksinti Çağı* adlı bir kitapta topladı. Aşağıda bu kitaptan seçtiğimiz bir denemenin bütününü sunuyoruz:

GOYA'DAN PICASSO'YA

Madrid, 1964

Prado Müzesi'nde Goya'nın geçen yüzyıldaki İç Savaş'ı yansıtan kimi resimlerinin sergilenmesi yasak. İç Savaştan Dehşet Tabloları.

İstanbul, Ocak 1963

Bayramın ikinci günü,

Dışarıda renksiz, yapışkan, berbat bir yağmur.

Sinematek'de özel gösteri: Bunuel'in Endülüs Köpeği, Resnais'nin Guernica'sı. Umulmadık bir olay. Olağanüstü boyutta.

Endülüs Köpeği'ni, gene böyle bir yağmurlu gecede, ilk kez Paris'te seyretmiştim. Los Olvidados ile birlikte. Bunuel, çağımızın ve sürgün İspanya'sının asi çehresi. Ülkesi ve ona benzeyen ülkeler için yasak isim.

Guernica.

Endülüs Köpeği'ne karşılık, Guernica'yı ilk kez göreceğim. Ses araçları bozuk, kopya eski. Salonun olanakları sınırlı ve ilkel. Fakat ne önemi var?..

Eluard'ın şiirli dilini Maria Casares seslendiriyor. Casares, Garcia Lorca'dan kalan son canlı anı. Perdede, Picasso'nun vatanından ve halkından esinlenerek gerçekleştirdiği "tipler". Gözü kör ana. Palyaço. Ütü yapan kadın. Mavi dönemin öteki kişileri. Ve sonunda Guernica'nın kendisi.

Korkunun kasılışın, dehşetin ve tiksintinin yansıması. Acılar halkı, çizgi çizgi ışığın altında belirip yok oluyor. Sessizce, yakınmasız gölgelere ve geçmişe karışıyor.

İç Savaş. 1937. Alman bombardıman uçakları. Guernica, kuzeyde küçücük bir kasaba. Yahut köy. Matematik bir kesinlik ve dikkatle atılan bombalar. Bilanço: iki bini aşkın ölü. Hepsi sivil. Kadınlar, çocuklar, yaşlılar...

Dışarıda yağmur durmaksızın gene yağıyor.

Sorumsuz, sınır tanımaz ve leke bırakan bir yağmur.

1.

2.

Nisan 1973

"No-man's Land", halkının sevdiği isimlerle Pablo Ruiz öldü. Özgür İspanya'nın unutulmaz çehresi, bu yüzyılın tanıdığı en önemli İspanyol yok artık. Aragon'un dediği gibi, sönen bu boyutta bir insan olunca, arkasından söyleyebilecek sözcük bulmak güç. Ülkesinin radyo ve televizyonu için, Picasso diye birisi yoktu. Yaşadığı sürece ondan söz etmek yasaktı. Tıpkı Goya'nın resimleri gibi, üstü zamana karşı örtülmüştü. Sanatına ilişkin akademik tartışmalara bile Franco yönetimi izin vermiyordu. Picasso, faşizmin anten ve ekran duvarını ancak ölümü ile aşarak halkına ulaşabildi.

Çünkü rejim iki yoldan birinin seçimini önüne koymuştu: ya susuş, boyuneğme, ya da unutuluş!

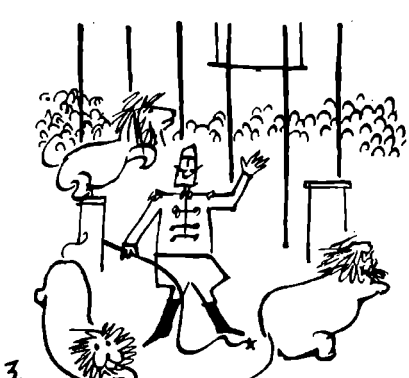
Picasso, kanlı boğuşmaların yasa boyadığı yüzyılımızda bir Goethe yahut bir Michel-Ange ömrü yaşadı. Malaga'nın hırçın, başeğmez çocuğu, yaşantısı ile daha çok deli bir "catalan" kanı taşıdığını gösterdi. Joan Miro bir Catalan. Sevgisi o yöreye yöneldi. Belki, bu nedenle, Barselona kentine bıraktığı birkaç yüz tabloluk armağan demeti. Belki de, ünlü ressamın o cömert davranışının ardında ölüme yaklaşmanın önsezisi saklı. Kim bilir?

Çünkü, Picasso, İç Savaş'tan beri İspanya'ya adımını atmadı. Franco iktidarda kaldığı sürece atmayacaktı. Atmadı da. Sözünü tuttu, sonunda sürgünde öldü. Bir "no-man's land" olarak. Dolayısıyla, Barselona'ya yaptığı bağış, doğrudan değilse bile, gene siyah İspanya ile kurulmuş bir ilişki sayılabilir. Fakat, her durumda, olağan dışı bir tutum ve apayrı bir olay olarak nitelendirilmesi gerekir.

Şimdi, uzak bir iklimde, sisler içinden, Barselona'daki Colegio de Arquitectos'u (Mimarlık Okulu'nu) yeniden görür gibiyim: mayıs güneşi altında parlayan Picasso imzalı süslemeyi. Okulun önünde, kısa kesilmiş çimenlerin arasından birdenbire yükseliveren başlıksız ve yaşsız mermer sütunu. Üstüne konmuş güvercini. Bahar sabahının gittikçe azalan serinliği, ressamın fırçasından çalarak sanki onu oraya yerleştirmiş. Ak güvercin, soğuk savaş dönemini yansıtan mavi "barış güvercini" kadar canlı, sıcak, alımlı ve çekici. Öylesine insanlardan bir parça, mücadelelerinden bir kesit.

Sanırım, Picasso ile faşizm arasında yükselen en anlamlı, hiç yıkılmayacak türden ölümsüz duvar "Guernica"dır. Can çekişen Cumhuriyet yönetimi ona 37 m^2 genişliğinde bir yüzey ayırmıştı. Uluslararası Paris Sergisi'nde. 1937'de. Cumhuriyet'i yüceltmesi ve payandalaması için. Ölümden önceki son bir istek gibi. O sırada, İspanyol Cumhuriyeti'nin yalnız savaşçıları ve artistleri vardı. Ünlü tablo, işte bu sınırlı yüzey üstünde doğdu. Picasso'nun İç Savaş'a tanıklığının, fırçası ve paletinin unutulmayacak katkısı olarak.

Bir bakıma, savaş, Pablo Neruda örneğinde görüldüğü gibi, Pablo Casals ve



3.

4.

Pablo Picasso'da, geri dönüşsüz bir siyasal bilincin doğmasına yol açmıştır. Daha sonra, trajik ölümlerine dek, bu üç soylu Pablo'nun tüm geri kalan yaşantılarını aynı bilinç damgaladı, taçlandırdı.

Guernica, ulusunun katlandığı ağır baskılar ve uğradığı karşılanmaz kayıplar önünde, ressamın duyduğu acıyı siyah - beyaz tonlarda çığlıklarla dile getirmiştir. Onda İspanya'nın kısık, yoğun ve bahtsız sesi saklı. Gerçekte, Picasso ile Goya birbirini tamamlar. Bir yüzyıl arayla bile olsa. 3 Mayıs Kurşuna Dizme Olayı ve Guernica tek bir dramın iki ayrı yüzü olarak sürüp gelen bir sürecin ürünüdür. Çünkü, 3 Mayıs, koyu gecenin derinliğinde, ellerini havaya kaldırmış bir İspanya'nın donup kalan, yitik haykırışı ise, Guernica, İspanya 37'nin toplu ve çağdaş iniltisidir. Çaresiz ve yalnız bırakılmış sesi.

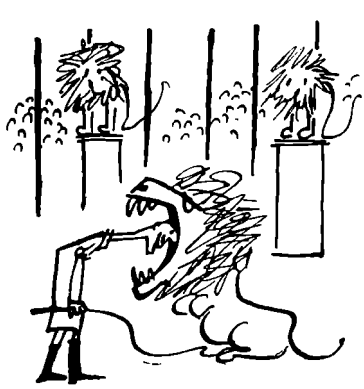
Goya çağında da isyan eden bir İspanya vardı. Daha o sırada bile, İspanyollar yalnız ölüyorlar, yahut zaferlerinin karşısında cellatlar korkuları ile tek başlarına kalıyorlardı.

Kuşkusuz, artistler de çağlarından sorumludur: Picasso, Kore Toplu Kıyımı tablosunda Goya'dan etkilenmişti. Çıplak çocuklar ve kadınlar üstüne yakın ara ile ateş açan "robotlar"ı çizerken. Ola ki, Goya da, 3 Mayıs tablosunda, Tutuklu'sunda, ya da çağına tanıklık eden öteki eserlerinde, Ortaçağın Magnasco'sundan esinlensin. Magnasco'nun özellikle Sorgu Sahnesi'nden, İşkence'sinden. Yahut, Rembrandt'ın Üç Çarmıhın İlk Durumu tablosundan. O dönemde Madrid, Roma, Amsterdam, birbirinden habersiz ve uzak değildi.

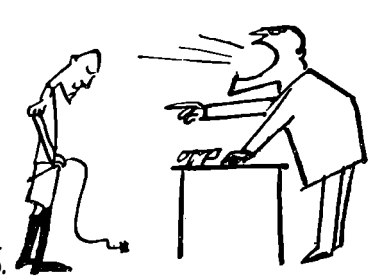
Cumhuriyet'in ona ayırdığı 37 m²'ye karşılık, Picasso, Guernica'yı İspanyol halkına armağan etti. Bugün, bu tablo, yalnız İspanyolların değil artık. Vietnamlıların, Filistin yurtsuzlarının, Yunanlıların, Portekizlilerin, Şililerin, açık ve kapalı faşist baskı altında ezilen tüm ulusların ortak malı. Çünkü, o, Picasso ile birlikte, tepesine balyoz yemiş halkların, gecenin içindekilerin oluşturduğu, olgunlaştırdığı, renk, ses, anlam ve ün kazandırdığı bir ürün. Olağanüstünün ötesinde bir yapıt. Tıpkı 3 Mayıs gibi.

Elbette, bir gün, güneş yine doğacak. İspanya gecesi sona erdiği zaman, Guernica tablosu hak ettiği yeri bulacaktır, belki Guernica kasabasında, belki Bilbao, yahut Saint - Sébastien müzelerindeki ölümsüz yerini. O günden sonra, İspanyollar, o suçsuz ve yalınkat kasabada, birdenbire Nazi bombaları altında can vermiş binlerce ana-baba-kardeşin dehşetini görmek için New York'a gitmeye artık gerek duymayacaklar.

Guernica'nın renk ve biçim kazandığı o tedirgin günlerde doğmuş genç bir İspanyol resim eleştirmeni, Picasso'nun sanatını övmekten iki yıl cezaevinde kaldıktan sonra söylediklerinde ne kadar haklı: "O, özgürlüğün ressamıdır. Fakat, kendisine verilen değil, eliyle koparıp aldığı özgürlüğün. Picasso, öz yaşantısıyla, özgürlüğün bedelinin ödenmesi gerektiğini öğretti. Bedel ne ölçüde yüksek olursa olsun!"



5.



6.

DERGİMİZE GÖNDERİLEN KİTAPLAR

Deneme

TİKSİNTİ ÇAĞI, Uğur Kökden, De, 154 s.

Şiir

BAHRA LAMBAYA, Yusuf Algazi, Üç Çiçek, 168 s.

BİRKAÇ SONSUZLUK ÂNI, Yusuf Algazi, Üç Çiçek, 46 s.

ÖZLEMİN İKİNCİ SESİ, Mustafa Dertli, Akdeniz, 62 s.

HALK ÇİÇEKLERİ, M. Güner Demiray, 96 s.

VAROLMAK VE TOPRAKLAR, Jean Follain, Çeviren: Gürhan Tümer, Yazko, 72 s.

SESSİZ BİR AŞKI DİLLENDİRMEK, Ekrem Kahraman, İlgi, 96 s.

FREMDARTIG/GARİP, Orhan Veli Kanık, Türkçe-Almanca karşılıklı basım, Çeviren: Yüksel Pazarkaya, Dağyeli, 254 s.

AĞUSTOS DEHLİZLERİ, Tuğrul Tanyol, Çizgi, 80 s.

SEVGİLİM ÖLÜ ASKER, Mehmet Yaşın, Cem, 144 s.

Roman, öykü, masal

NABİ'NİN PARK KAHVESİ, Samim Kocagöz, roman, İzlem, 224 s.

SIKIYÖNETİM, Franco Solinas, senaryodan romanlaştıran: Ülkü Tamer, Kavram, 128 s.

KUT HAN, Gürhan Tümer, herkes için masal, Gündem, 62 s.

BİR KARA KEDİ İÇİN BLUES, Boris Vian, öykü, Çeviren: Sami Altındağ, İmge, 136 s.

Müzik

BİR ŞARKI IRMAĞI BOB DYLAN, Gökalp Baykal, İmge, 160 s.

İLHAN İREM, PENCERE... KÖPRÜ... VE ÖTESİ, Hazırlayanlar: İzzet Eti, Burak Eldem, Adnan Özer, İmge, 122 s.

Çocuk

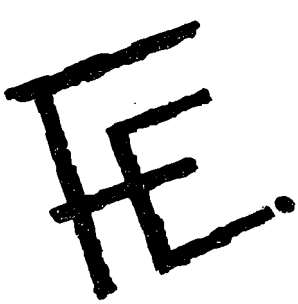
BARIŞ'IN ŞİİR DEFTERİ, Derya Altıntren, şiir, Ren, 96 s.

ANNE BABA BOŞANIYOR, Ina Fritsch, Çeviren: Leman Çalışkan, AFA, 96 s.

ÇALIŞAN ANNE, Rieke Müller-Kaldenberg, Çeviren: Leman Çalışkan, AFA, 92 s.

TEK ÇOCUK, Ewa Rossberg, Çeviren: Leman Çalışkan, AFA, 84 s.

BABALAR DA ÇOCUK BAKABİLİR, Bernhard Schön, Çeviren: Füsun Ant, AFA, 132 s.



BU SAYIDAKİ KARİKATÜRCÜ

Ferruh Doğan, 1932'de İstanbul'da doğdu. 1945'de *"Şaka"* mizah dergisinde ilk karikatürünü yayımladı. Sonra sayısız dergi ve gazetelerde sürekli karikatürleriyle görüldü. *Asrileşen Köy* (1956 / 2. Baskı, 1976), *Çizgili Dünya* (1969), *Sergi* (1974), *Politika* (1979), yayımladığı albümlerdir. Yurt içi ve dışında kişisel ve toplu sergilere katıldı. 1985'de çizerliğe başlayışının kırkıncı yılı dolayısıyla *Bir Çizgide* adlı derleme albümü yayımladı.

GÖRÜLMÜŞTÜR
GÖRÜLMÜŞTÜR
GÖRÜLMÜŞTÜR
GÖRÜLMÜŞTÜR

YENİ KİTAPLAR

PİCASSO

Serol Teber

1650 TL

PİCASSO
ile
Konuşmalar

Brassai
Çev:
Yakup Şahan

1500 TL.

TİKSİNTİ ÇAĞI

Uğur Kökden

750 TL.

KUTSAL SIĞINAK

William Faulkner

Çev:
Hamdi Koç

1.250 TL.

KÜBA ŞARKILARI

Nicolas Guillen

Çev:
Özdemir İnce

750 TL.

ŞEY

Remzi İnanç

600 TL.

YAPISALCILIK ÜZERİNE
(Eleştirel Bir Yaklaşım)

Hazırlayan:
Oğuz Özügül

1000 TL.

ÖZGÜRLÜK DEMOKRASİ ve LİBERAL EKONOMİ

Arslan Başer Kafaoğlu

750 TL.

SÜRGÜNDEKİ ŞİLİ

Seçme Öyküler
Çev:
H.Okan Alkar

1.250 TL.

"İyi" bankadan iyiye, güzele destek.

Pamukbank,
"bir ulusun hayat damarlarından birinin sanat"
olduğunu bilir.

Bu bilinçle, sanatı ve sanatçıları destekler,
imkânlarını onlar için seferber eder.

Sanat galerileri, çocuk tiyatroları,
kadın ve çocuk dergileri, belgesel filmler,
kültür ve sanat kitapları ve yarışmalarla
iyinin, güzelin yanındadır.

Pamukbank,
sanata ve sanatçıya sunduğu desteği
sürdürecektir.

Genç

PAMUKBANK

iyi bankadır.